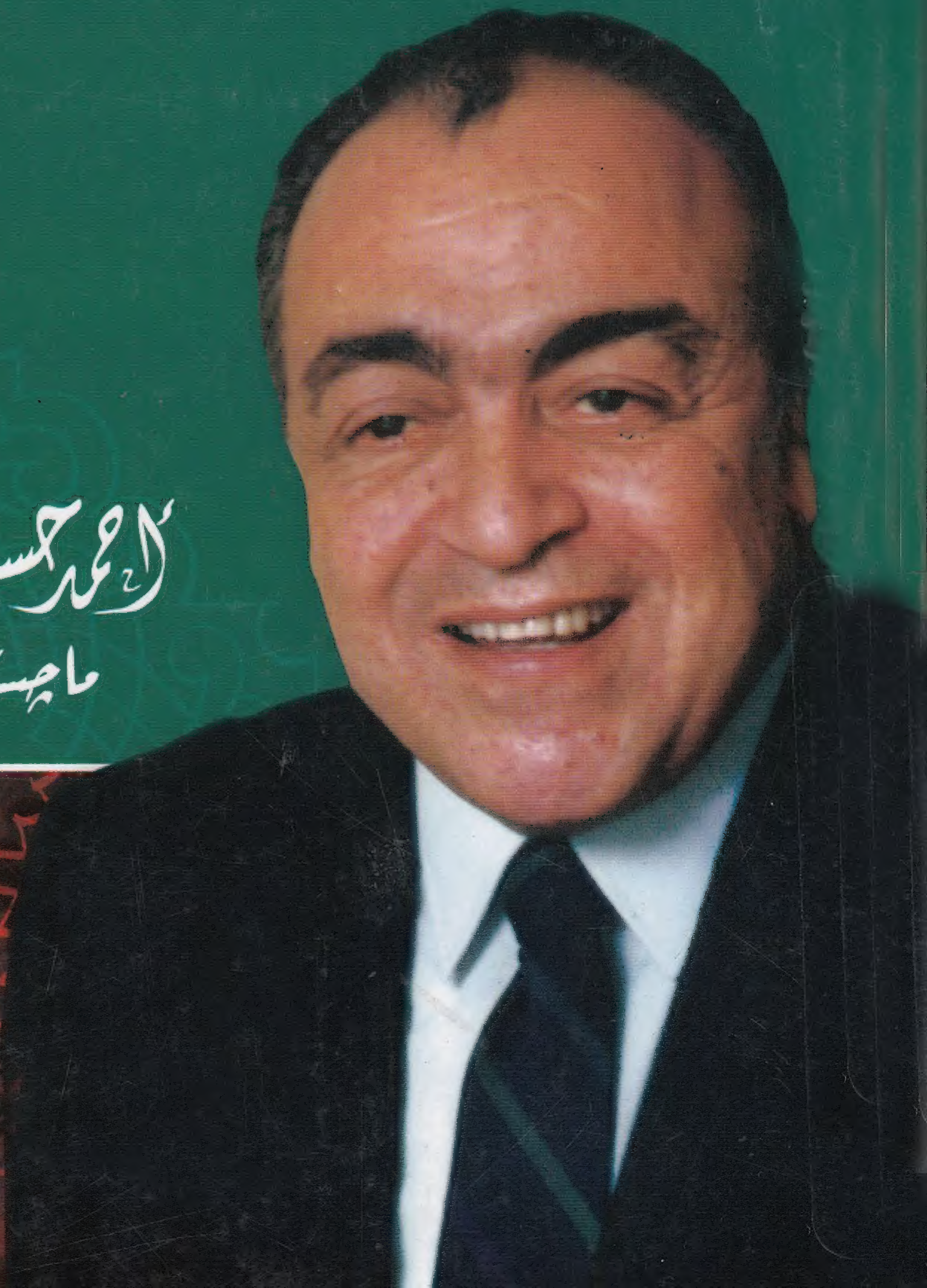
العشماوي

ونقد النص الأدبي



أحمد حسين علي عطا

ماجستير في الآداب

مكتبة ومطبعة
الجماز بالإسكندرية

أحمد حسين علي عطا
ماجستير في الآداب

قسم اللغة العربية - جامعة الإسكندرية

العشماوي

ونقد النص الأدبي

مكتبة ومطبعة
الجماز بالإسكندرية

- المؤلف: أحمد حسين علي عطا
- اسم الكتاب: العشماوي ونقد النص الأدبي
- تاريخ النشر: 1431 هـ - 2010 م
- مكتبة ومطبعة الحجاز: 72 مكرر شارع جلال الدسوقي - برج القدس الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.
- رقم الإيداع: 2010/19879 م بدار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.
- ترقيم دولي 977-17-9960-6


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

" رب

اغفر لي

ولوالديّ

وللمؤمنين يوم يقوم الحساب "

أحمد حسين

** الإهداء **

- "والدى: ذهب الرثاء أراك فينـا شـاهدا   غدوت رغم الموت حيـاً خالـداً"
- والدتى:"أماه قد أضحى الزمان بلا دليـل   لولا وفاؤك أضحت الدنيا خرابـا"
- أساتذتى :

مصـر الأبيـة لا تـزال أبيـةً   وفتيـةً ، ولسـانها الشـعراءُ

- عثمـانُ قـد جعـل الأهلـةَ مقعـداً   وبعلمـه ليحتفـي العلمـاءُ

إخـوتى وأحبتـى جميعـاً...

عشـماوى رمـز للمحبـة والصـفا   وبعلمـه وبحلمـه سنسـودُ

والليـل يعصـف بالمحـب وليتـه   ينسـى ويـذكر ربـه ويعـودُ

ماعيشـة الـدنيا بأطيـب عيشـةٍ   فهنـاك دارٌ بعـدها وخلـودُ

حبيب إلىّ أن أهديكم هذا العمل الذى يعلم الله مدى مـا بـذلت لإنجازه، لكن أحب إلى وإليكم أن يكون لنا جميعاً ذكـر فـى المـلأ الأعلى، فليكن إهدائى إلى من هو أحبُّ إلينا من أنفسنا، وبحبه يتحقق الإيمان ، فعسى أن ننال بحبه شفاعة يوم التناد... فإليك يا خير بشير، ونذير يا خاتم المرسلين أهدى إليك ثمرة طال انتظارها، فقد علمتنا أن الكلمة الطيبة تكمن قوتها فى من يحملها فكراً، ومعنى ، وروحاً لتحيا بين الناس، ويكتب لها البقاء.

وبـالأخلاق يُمتَلَـكُ الزمـامُ   وأنـت لهـا المشـيدُ والإمـامُ

أبا الزهـراء يـا نـوراً تجلـى   لتحيـا أمـةٌ بـك لا تُضَـامُ

فإليك أهدى حباً ، ووفاءً ، وولاء .
أحمد حسين علي عطا

أحمد حسين

** الشكر **

يتوجب على أن أشكر كل من له حق علىّ فى مقدمـــة هـــؤلاء جميعاً الوالد العلامة الأستاذ الدكتور: "عثمان سليمان موافى" الذى له قدم السبق فى المعونة، والدفع بالبحث ليصل لمرحلة النضوج برفـــق، وسعة صدر، وحب.

أبقاك ربى فى القلوب لا تغيبْ عن ناظرى لو لحظة ويستجيبْ

"بارك الله لنا فى علمه وعمله وعمره"

وأشكر الوالد الدكتور جابر عمران "حفظه الله" لما قدمـــه مـــن عون، ومساندة، ومؤازرة وأشكر جامعة الإســكندرية وكليـــة الآداب وعميدها وأساتذتها للموافقة على تسجيل هذا الموضوع، ثم أشكر أسرة العلامة الأستاذ الدكتور: محمد زكى العشماوى – رحمه الله وغفر له – وتلاميذه ، ومحبيه لما قدموه من مصادر ، وأخص بالذكر زوجـــة أستاذنا الكريم السيدة الفاضلة / فاتن فاروق خليفة التى قدمت كل مـــا توافر لديها من أعمـــال مطبوعـــة، ومخطوطـــة، وأشـــكر د/ أيمـــن العشماوى لما قدمه لى من بعض أعمال مخطوطة كنت أبحث عنهـــا كما أشكر د/ زياد العشماوى على حواره معى حـــول مســيرة حيـــاة العلامة العشماوى.

وكذلك أشكر أ/ محمد عبد الحميد حسن (صهر د/ العشـــماوى) لحواره معى عن ذكرياته مع العشماوى، وأشكر أخى الشاعر/ علـــى عبد الدايم لإهدائه لى حواره المسجل مع العلامـــة العشـــماوى فـــى

١٩٩١م ، ود/ إيمان الجمل التي تمثل رمزًا للوفاء فـأبرت بوصـية أستاذنا العشماوي ، وأهدتني كتابها المؤلف عنه .

وشكرى الخاص لشعراء الإسكندرية، وأخص مـنهم: أ/ أيمـن صادق، أ/ جابر بسيونى، أ/ أحمد فضل شـبلول ، أ/ نـاجى عبـد اللطيف ، أ/ فرات عبد الله لما قدموه لى من مقدمات ودواويـن فـى سرور بالغ.

وأسأل الله أن يكون ما قدمه الجميع إلى من حـب، ومصـادر، وعون فى موازين الحسنات لهم، ولى، وللعلامة العشـماوى "رحمـه الله".

"يَوْمَ لا يَنفَعُ مَالٌ وَلا بَنُونَ {٨٨} إِلا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ"

د/ أحمد حسين

فهرس المحتويات

"المقدمة"

حاولت فى هذا البحث إبراز معالم نقد النص الأدبى عند الأستاذ الدكتور/محمد زكى العشماوى وفق ما توافر لدى من مصادر، ومراجع، وقد قسمت هذا البحث إلى بابين: نظرى، وتطبيقى، واعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي، فشمل الباب الأول من الدراسة الجانب النظرى، ويتناول فيه الباحث فصلين: الفصل الأول: ثقافة العشماوى وأثرها فى نقد النص الأدبى، والفصل الثانى: اتجاه العشماوى فى نقد النص الأدبى.

والباب الثاني يحتوى على الدراسة التطبيقية في ثلاثة فصول لنماذج متنوعة من كافة الأجناس الأدبية، والتى قام العشماوى بنقدها:

فى الفصل الأول: (نقد النص الشعرى القديم) تناول الباحث نماذج من شعر شعراء العصر الجاهلى، والعصر العباسى: النابغة النبيانى، لبيد، المتنبى.

وفى الفصل الثانى: (نقد النص الشعرى الحديث والمعاصر) تناول الباحث فيه نماذج من شعر شعراء العصر الحديث والمعاصر: شوقى، ميخائيل نعيمة، العقاد، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، إضافة إلى المقدمات النقدية لدواوين بعض الشعراء المعاصرين.

وفى الفصل الثالث: تتبع الباحث (نقد النص المسرحى والقصصى) من خلال تتبعه لمسرحية "أوديب" عند صوفوكليس وعند توفيق الحكيم، ومسرحية "بيجماليون" عند برنارد شو، وعند توفيق الحكيم، ومسرحية الذباب لسارتر، ومسرحية مجنون ليلى لشوقى. ثم تناول الباحث نماذج من النقد القصصى لأعمال: نجيب محفوظ، وفتحى الإبيارى، ومحمود حنفى. كما حاول الباحث أن يستعين بترجمة لأجزاء من رسالة الدكتوراة المخطوطة بالإنجليزية الخاصة بالدكتور العشماوى، وبخاصة الجزء الخاص "بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى".

ثم الخاتمة، وفيها ملخص ونتائج البحث ثم الفهارس (مظانُّ البحث). وأضاف الباحث بعد ذلك ملاحق فيها صور من بعض الشهادات، والمخطوطات النادرة .

وفي الختام لا يسعني إلا أن أشكر الوالد – صاحب القلب الكبير، والمروءة النادرة – الأستاذ الدكتور "عثمان سليمان موافي" لما بذله من دعم، ومساندةٍ، وحبٍ، وإخلاصٍ، وأبوة حانيةٍ، ليخرج هذا البحث إلى النور.

وعسى أن أكون بهذه الدراسة قد أصبت غيضًا من فيض معترفًا بأنني مهما بذلت من جهد وافر ؛ فهو قاصر أن يبلغ الكمال ، ولكن حسب المجتهد أن ينال أجر إحدى الحسنيين، وأردد قول "إسماعيل صبرى":

يا رب أهلنى لفضلك واكفنى شطط العقول وفتنة الأفكار

ولله الأمر من قبل، ومن بعد عليه توكلت، وإليه أنيب.

العشماوى سيرة ذاتية

التمهيد:
النشأة:

ولد محمد زكى محمد العشماوى في اليوم الثالث من شهر فبراير سنة إحدى وعشرين وتسعمائة فى مدينة فارسكور[*] (من أم حنون كانت منبعاً صافياً لا ينضب معينه)[1] وأب شفيق يتمتع (بالحكمة والصبر وطول البال ورزانة، والتعقل والمهابة، والتواضع بالطيبة وسماحة الطبع، والخلق، ونقاء الضمير)[2].

وتنقل الوالد محمد العشماوى الذى كان موظفاً بتفتيش عمر طوسون للعمل ما بين تل حورين، وقراقوص قد أكسبه الطفل محمد خصوبة فى الخيال كما أن تعرضه لتجارب متنوعة سواء فى الكتاب، أو فى المدرسة الأولية، أو فى عودته لفارسكور، ومرافقة عمه خالد العشماوى حتى انتهاء المرحلة الابتدائية كان له أبلغ الأثر على شخصيته، وجعله يحب الرفق، وينفر من القسوة، ويعتمد على ذاته فيحيل بإرادة حية رسوبه فى مادة اللغة العربية فى الصف الأول الثانوى لمادة نجاح وتفوق، ويختارها فيما بعد لتكون تخصصه بالجامعة، ولعل هذا كله هو ما جعله يعتز بكرامة، وقيمة الإنسان فيردد: (إننى إنسان قبل كل شئ)[3]. ولعل كونه الأخ الأكبر لإخوته

(*) فارسكور: تعنى بلدة الفارس كما جاء فى القاموس الجغرافى وأصبحت مركزاً عام ١٧٨٠م وهى قريبة من قرية منية الخولى أبى عبد الله التى أسر بها لويس التاسع (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت. ط، ج١، ص ٢٤١: ٢٥١ بتصرف).

(١) د. محمد زكى العشماوى: دراسات فى النقد الأدبى المعاصر (بيروت، دار الشروق، ط أولى، ١٤١٤ هـ-١٩٩٤م، ص الإهداء).

(٢) د. محمد زكى العشماوى: حوار أجراه معه الشاعر جابر بسيونى (الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة لإقليم وسط وغرب الدلتا، مجلة الكلمة المعاصرة، العدد الخاص (٢١) عن د. محمد زكى العشماوى، ص ٨١).

(٣) د. محمد زكى العشماوى: محمد زكى العشماوى بين الموقف الفكرى والرؤية الإبداعية، الكتاب التذكارى (الإسكندرية، الهيئة العامة لإقليم وسط وغرب الدلتا الثقافى، ١٩٩١، ص ٢٨).



الخمسة[1] جعله يحس بأنه كبيراً منذ إدراكه للحياة تنمو فيه جذور الحب، والعطف، والخير، وبأن هناك من الخير الكثير قد لا تراه العيون أول وهلة[2]، فقد أكسبته شخصيته الواقعية مع المثالية فى الأخلاق إلى أن يتعامل مع الأحداث بالمستوى الذى حتمه كفاحه من أجل الخير لأن (كل تصوير للحياة على أنها صراع ينتصر فيه القوى على الضعيف تصوير خاطئ لا يرتكز على أساس علمى)[3].

التطور:

وما أن انتهى محمد زكى العشماوى من المرحلة الأولية بفرسكور سنة أربع وثلاثين وتسعمائة انتقل إلى المدرسة الابتدائية بالزقازيق ومكث فيها أربع سنوات. ثم انتقل بعد ذلك إلى مدرسة المنصورة الثانوية، ولم يتم تعليمه الثانوى بها، بل أتم ذلك فى مدرسة المساعى المشكورة بشبين الكوم التى حصل منها على شهادة إتمام الدراسة الثانوية التى كانت تسمى آنذاك بالتوجيهية، وذلك سنة ١٩٣٩م-١٩٤٠م[4].

ومن الطريف أن يكون للعشماوى فى هذا التوقيت صديقًا شاعرًا يعمل بمهنة الحلاقة شجع العشماوى على نظم الشعر، وله مساجلات مع شعراء عصره[5].

ويبدع العشماوى فى عام ١٩٣٨م تقريبا فى قصيدة مطلعها:

(لها قد كغصن البان لينا ولى فى لِين قامتها غرامُ)[6]، ويتوج ذلك بقصيدة (يوم سعيد) بعث بها فى عام ١٩٣٩م للموسيقار

---

(١) إخوته بالترتيب (إنصاف ـ سعاد ـ أحمد زكى ـ تحسين) من حوار د/ زياد العشماوى مع الباحث فى ٢٠٠٥م.

(٢) سيد قطب: أفراح الروح (بيروت، دار ابن حزم، ط ١٤١٥ هـ ـ ١٩٩٤م، ص ١٢، ١٣ بتصرف قليل).

(٣) د. على مصطفى مشرفة: العلم والحياة (القاهرة، دار المعارف، اقرأ، عدد ٣٨، يناير ١٩٤٦م، ص ٧٩).

(٤) الكتاب التذكارى: ص ٨ (بتصرف قليل).

(٥) الكتاب التذكارى: ص ١٠ (بتصرف قليل).

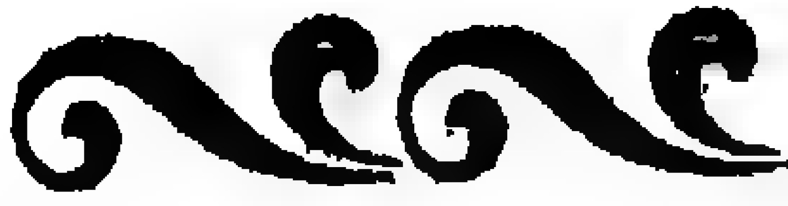
(٦) نفس المرجع السابق: ص٩.

محمد عبد الوهاب[1] علاوة على ذلك أنه قد أعاد الثقة إلى ذاته بتفوقه فى مادة الرياضيات التى كانت عذابه فى المرحلة الابتدائية[2]، كماكان العشماوى أيضا متفوقًا فى لعبة "تنس الطاولة"، وكانت مجلة مدرسة المنصورة الثانوية تتوج بقصيدة له علاوة على صورة له، وهو يلعب لعبة تنس الطاولة[3] التى دفعت به إلى الإسكندرية فى بطولة المدارس، وكان ذلك فى عام ١٩٣٩م ليلعب مع مدرسة رأس التين الثانوية[4]، وكانت تلك هى الإرهاصات الأولى لاختياره الإسكندرية؛ لتكون هى المستقر، والمنطلق فى المرحلة الجامعية، وذلك كما يصفها (أحببت الإسكندرية حبًا جمًا، وعشقتها، وعايشتها، وكانت جزءًا من ذاتى) [5]. وهكذا اختار كلية الآداب بالإسكندرية طوعًا، و كانت وقتها فرعًا من جامعة القاهرة إلى أن استقلت فى الأربعينيات، وسميت "بجامعة فاروق الأول"، وفى الإسكندرية بدأت شخصية العشماوى فى الظهور على المسرح الجامعى، وهو يصف شعوره بإزاء ذلك، ويصف أيضا قاعات الدرس، وطلاب العلم وقتها وصفًا دقيقًا: (وكنا نتلقى الدرس فى غرف جميلة، وصغيرة، وعددنا لا يتجاوز خمسة، أو ستة فى الفرقة الواحدة) [6]. وما إن تفوق العشماوى فى السنة الأولى، والثانية انتقل إلى قسم الممتاز (وفيه تخصص له دراسة خاصة غير الطالب العادى حيث يدرس مواد إضافية) [7].

وأما طريقة مذاكرته فكانت بمجهود شخصى منه (وكانت المكتبة أساسًا فى الاطلاع، والقراءة علاوة على ما يتوافر لدى من مذكرات أراجعها فى أسبوعين، ثم يكون الأهم هو ما قرأته أنا طول

---

(١) من حوار العشماوى مع الشاعر جابر بسيونى، مجلة الكلمة المعاصرة، العدد ٢١، ص٨.
(٢) نفس المرجع السابق: ص٨.
(٣) من حديث أ. د. عبده الراجحى فى ذكرى العشماوى الأولى (بتصرف قليل).
(٤) مجلة الكلمة والمعاصرة: ص٨٣، ٨٤ (بتصرف).
(٥) من حديث العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم على ١٩٩١م.
(٦) المصدر السابق.
(٧) نفس المصدر السابق.



العام من كتب فى الموضوعات المختلفة) [١]، ثم فـى لمحـة عـابرة يوضح ما كان يصنعه بين المحاضرات بقوله: (كنا نخرج لنقف على الشاطئ؛ لنرى البحر، ونستمتع بالبحر، ونعشق البحر). [٢]

وفى ذلك يصور لنا العشماوى جانبًا من حياتـه آنـذاك بعـد تخرجه فى الجامعة محباً للرياضة: (وأنا أمارس رياضة المشى بصفة دائمة، كما أذكر أننى أركب العجلة – الدراجة – وأسافر من سـيدى بشر إلى أبى قير، وأنا فى الخامسة والعشرين حتـى الثلاثـين مـن العمر). [٣]

وهكذا ينهى العشماوى دراسته الجامعية، ويتقدم بطلب التعيين فى الجامعة إلا أن منصور فهمى رئيس الجامعة آنذاك كان له تصور خاص فى أن الجامعة الناشئة – الإسكندرية – لا ينبغى أن يعين فيهـا إلا الأساتذة المشهود لهم، ومن الطريف فى مقابلة لمنصـور فهمـى، وهو يحمل تزكية من عمه – محمد العشماوى باشـا – ليعـين فـى الجامعة ؛ فيخرج منصور فهمى باشا الأمر إلى مسألة الزى، وهـو الطربوش الذى لم يكن يرتديه آنذاك، وفى هذه الفترة اشتغل العشماوى ثلاثة أشهر فى المدرسة الإسرائيلية – شكور باشا – إلى أن يتم تعيينه فى إبريل عام ١٩٤٦م،[٤] وكان يتردد إلى أساتذته بالجامعة فى هـذه الأثناء ، وبخاصة الدكتور محمد محمد حسين الذى أسـمعه قصـيدة يعارض أبا العلاء المعرى مطلعها يعبر عما يعانيه فى تلك الفترة:

(سادة العلم وعدونى حلو الأمانى وإذا بالوعود محض سرابِ)[٥].

سرابِ)[٥].

وكان هناك أيضا البعثة الفهمية التى اشترطت ألا يزيد سـن المرشح لها على اثنين وعشرين عاما، وقد رشح لهـا زميلـه عبـد

---

(١) نفسه.
(٢) نفسه.
(٣) مجلة الكلمة المعاصرة: ص٨٤.
(٤) المصدر السابق: (بتصرف).
(٥) من حديث العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم عام ١٩٩١م.



المحسن سلام فطلب العشماوى مساواته بزميله فى بعثة أخرى، وقد كان ذلك، ولكن جاءته البعثة بعد حصوله على الماجستير فى عام ١٩٥١م. وكان وجوده فى مصر هو بشير خير عليه؛ فقد عين فى الجامعة، وبدأ فى إعداد رسالة الماجستير تحت إشراف أستاذه/ إبراهيم مصطفى – عالم النحو الشهير – فقد كلفه بجمع كتابين لأبى حنيفة الدينورى؛ فجمع حتى وصل إلى الجزء الحادى عشر، وما كان ذلك إلا بقصد إرضاء أستاذه، ثم اتجه العشماوى إلى تغيير الموضوع فاستجاب الأستاذ المشرف[1]، وهو الأستاذ/ إبراهيم مصطفى الذى انتقل إلى – دار العلوم – جامعة القاهرة فى تلك الأثناء ، فكان العشماوى يتردد عليه فى القاهرة ليطلعه على خط سير الرسالة، وكان تغيير الموضوع هو سبب طول فترة الماجستير من ١٩٤٦م إلى ١٩٥١؛ إضافة لبعد الأستاذ إبراهيم مصطفى كما أن العشماوى فى هذه الفترة يتزوج، ويصبح مسئولا عن أسرة، واقترح موضوع:

"النابغة الذبيانى الشاعر القبلى"؛ وشارك فى الإشراف الدكتور/ محمد خلف الله أحمد، ويقدم العشماوي رسالة ممتعة، ويترجم بداخلها المقدمة التى كتبها "دوتنبرج" عن النابغة، وذلك بمساعدة زميله الفنان محمود مرسى الذى كان يجيد الفرنسية، والعشماوى يساعده على الصياغة الصحيحة العربية، ويعلق على ذلك قائلا:

(فدرست هذه المقدمة، ومع صديقى العزيز محمود مرسى، وهو يجيد الفرنسية فقضينا ليالى لطيفة جدًا مع مقدمة دوتنبرج – مستشرق ألمانى – يساعدنى فى الفرنسية، وأنا أساعده بالعربية إلى أن انتهينا من ترجمتها كاملة، وقرأتها، وقرأت الديوان، وانتهيت من بحثى عام ١٩٥٠م) [2].

ويصدر قرار الجامعة بحصوله درجة الماجستير فى الآداب بمرتبة الشرف الأولى فى عام ١٩٥١م من جامعة فاروق الأول فى مصر، وبرصد المدة التي مكثها العشماوي خارج مصر نجد أنها

---

(١) نفس المصدر السابق.
(٢) نفس المصدر السابق.

تزيد على عشرين عاما منها ثلاث سنوات فى لندن منها سنتان فى البعثة التي حصل فيها على رسالة الدكتوراة، وسنة عمل فيها مبعوثًا من جامعة الإسكندرية لدراسة التيارات الفكرية فى الأدب الإنجليزى المعاصر مع عمله بالإذاعة البريطانية إلى وقوع العدوان الثلاثى على مصر من فرنسا، وإنجلترا، وإسرائيل عام ١٩٥٦(١)؛ فعاد لمصر محتجًا على ما حدث بما يوضح مدى حبه لوطنه، وانتمائه لعروبته، ثم يذهب في بعثة إلى السودان للتدريس لمدة خمس سنوات، وكانت أخصب فترة للقراءة والتأليف، والنشاط المسرحى؛ فقد أخرج عدة مسرحيات بمشاركة الفنان محمد أحمد المصرى، وفازت بالمركز الثانى بين الجامعات. (٢)

وللعشماوى مساجلات مع شعراء السودان، وأعجب بشاعر الجمال التيجانى يوسف بشير، وكتب عنه، ونقد الشاعر محمد محمد على فى جريدة الثورة السودانية؛ لانقسام قصيدته على نفسها عاطفيًا، ونشر آراءه النقدية بجريدتى الثورة السودانية، والسودان الجديد، وكان آخر ما كتبه بعنوان: "هذا بيان للناس"(٣). ثم يأتى سفره للكويت مدة ثلاث سنوات، ويرى أن أهل السودان أكثر حميمية، وتداخلا مع الضيف، ولعل ما جعله يتآلف مع المجتمع الكويتى هو زيارة صديقه محمود مرسى للكويت. (٤)

وفى الكويت تخرج على يديه أساتذة لهم باع فى عالم اليوم من أمثال الدكتور سليمان الشطى الذى أشرف العشماوى على رسالته عن: "الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ"، وغيره الكثير حيث لم تكن فى الخليج جامعة إلا فى الكويت آنذاك، كما شارك بمقالات فى مجلة عالم الفكر، وكتب فى عددها الأول عن "أمراض الفكر فى القرن العشرين"، وشارك فى تأليف مقرر النقد والبلاغة لطلاب الثانوية

---

(١) أوضح العشماوى أن من دعاه للعمل فى الإذاعة البريطانية هو "وايت هيد" أستاذ اللاتينى وقتئذ بجامعة القاهرة، المصدر السابق.
(٢) من حديث د. سامى منير فى ذكرى العشماوى الأولى.
(٣) من حديث العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم.
(٤) نفس المصدر السابق (بتصرف).

العامة مع الدكتور محمد حسن عبد الله، والدكتور إسماعيل الصيفى الذى أدلى بذلك فى كتابه "الدراما بين شوقى وحافظ".

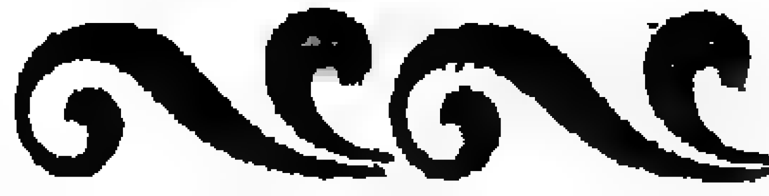
أما الفترة التى تلى ذلك هى فترة تسع سنوات قضاها فى لبنان من (١٩٧٩-١٩٨٨م) فى جامعة بيروت العربية، فكانت من أخصب الفترات للتنقيح، ووضوح المنهج، وإعادة الطبع، والإضافة والحذف، وظهر فيها معدنه الأصيل فهو (لم ينقطع كرمه للجميع حتى، وهو فى أحلك الأوقات حين يتكدس الجميع فى المخبأ أسفل الفندق أيام الحرب الأهلية) [١]. وكذلك كان يواجه المشقات، والمخاطر فى ثبات لا يتزعزع، ويحاول أن يخفف على من حوله (فكانت أحاديثه، وذكرياته العذبة التى كانت معينا لا ينضب) [٢]، فلقد كانت (أيامًا وشهورًا فى ظروف صعبة، ومتناقضة بين أجمل الساعات، وأرهب مخاوف الموت) [٣]. وفى عام ١٩٨٠م يسافر على جامعة قطر زائرا، ويلقى بحثا عن أبرز معالم المتنبى، وكان بعنوان:

(المتنبى الطموح والتعالى – الوحدة والتفرد – الانتصار أو الموت – عاطفة وإيقاعا، ورؤية) وإن كان زار قطر من قبل، وألقى محاضرة بعنوان: (مدخل فى دراسة الشعر والقصيدة) وكان ذلك فى عام ١٩٧٨م إضافة إلى عمله أستاذا زائرا بجامعة الإمام محمد بن سعود فى عام ١٩٧٦م. كذلك شارك فى مؤتمر الجامعة بيوغوسلافيا عام ١٩٧٧م، مؤتمر المستشرقين فى مارس ١٩٧٨م عن التفرقة العنصرية. [٤]

أما فترة وجوده بمصر فقد استطاع فى عام ١٩٥٦م مع صديقه محمود مرسى ترجمة كتاب إعداد الممثل "لستانسلافكسى"، وصدر الكتاب ضمن سلسلة الألف كتاب، وقد أفاد منه طلبة المعهد العالى للتمثيل إفادة جمة، ونجده فى عام ١٩٦٧م يتقدم ببحثه القيم (قضايا النقد الأدبى والبلاغة) الذى يصير من أبرز مؤلفاته، ونال به

---

(١) أ.د. عمر عبد العزيز: إلى أستاذ الجيل فى ندوة التأبين، عمر من الحب، ص٢٧.
(٢) أ.د. فتحى أبو عيانة: العشماوى الغائب الحاضر، عمر من الحب، ص٤٠.
(٣) أ.د. زينب رأفت: وداعا محمد زكى العشماوى، نفس المرجع السابق، ص٣٤.
(٤) الكتاب التذكارى: ص١٩-٢٠ (بتصرف).



كرسى الأستاذية فى البلاغة، ثم يشغل منصب رئيس قسم اللغة العربية فى عام ١٩٧١م، فوكيلا لكلية الآداب عام ١٩٧٣م. ولعل بداية كتابته لرواية (الحب لا الحرب) فى تلك الأثناء تظهر مدى ميله للسلام، وعمق الرؤية، وخلاصة تجربة استمرت ما يزيد على خمسين عاما، ثم يعين عميدا لكلية الآداب فى عام ١٩٧٤م.

ونجده ينتقى كلمات فى احتفالات أكتوبر فى حضور الرئيس السادات تسطرها الصحف فى صباح اليوم التالى عناوين رئيسية[١]، وبعدها يعين نائبا لرئيس جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٦م ، ويشرف على رسالة الماجستير للسيدة جيهان السادات عن الشاعر شلى وأثره فى الأدب العربي فى فترة عمادته لجامعة بيروت، وتقريبا كان ذلك فى عام ١٩٨٠م.[٢]

وقد تولى العشماوى تحرير مجلة أمواج السكندرية عند صدورها عام ١٩٧٧م، وقد سطر العشماوى فى هذه المجلة مقالات نقدية من أشهرها:

(منهج الدرس النقدى عند الأستاذ الدكتور/ محمد محمد حسين)، وهذه المقالات معظمها قد نشره فى كتبه إلا جزءا قليلا منها لم ينشر. ولقد أنشأ العشماوى فى فترة عمادته لكلية الآداب قسم الصوتيات، وقسم الأنثربيولوجى[٣] كما كان دائم الحضور فى صالونه الخاص بقصر التذوق بسيدى جابر حتى وقت قريب من وفاته.

أما الجوائز التى حصل عليها فهى: جائزة التقدير العلمي من مجلس جامعة الإسكندرية وميداليتها الذهبية عام ١٩٧٩م ، وجائزة التقدم العلمي بالكويت في الأدب الحديث عام ١٩٨٣م ، وجائزة عبد العزيز البابطين ١٩٩٠م عن أحسن كتاب فى النقد الأدبى ، وجائزة

---

(١) أ.د. فتحى أبو عيانة : المرجع السابق، ص٤٠.

(٢) من حوار الباحث مع الدكتور زياد العشماوى، ومقدمة رسالتها للدكتوراة المنشورة ١٩٨٦م بعنوان: (أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين فى مصر) (القاهرة، در المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية (٩٩)، صفحة الشكر).

(٣) الكتاب التذكارى: ص٢١.

الدولة التقديرية عام ١٩٩١م ، وجائزة طه حسين فى العلوم الإنسانية من جامعة الإسكندرية عام ٢٠٠٣م، ثم رشح لجائزة مبارك للآداب لكن المنية قد حالت دون ذلك.

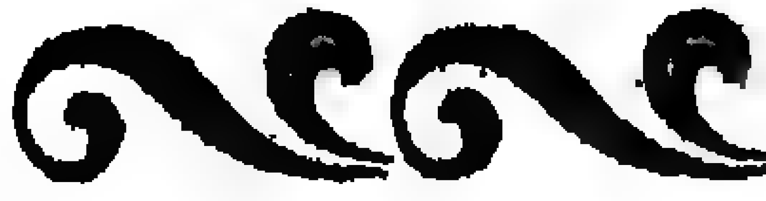
الأساتذة:

لقد كان العشماوى حصيفا فى الإدلاء بأسماء أساتذته سواء بطريق مباشر فيقول: (تأثرت فى هذه الفترة بأساتذة أجلاء أفادونى، وساعدونى كثيرا كما أخذت من قراءاتى، وإطلاعاتى؛ لأن لى من أساتذتى من علمنى فأخذت منه، وتأثرت، ومن أساتذتى من علمنى عن طريق القراءة، والإطلاع، والاتصال المستمر). [1]

فمن الأساتذة المباشرين له الدكتور محمد خلف الله أحمد الذى تأثر به كثيرا (فى أسلوبه، وفى التعامل مع الناس، وفى دماثة خلقه، وتعلقه، والتروى، التأنى فى البحث، والدرس، والنظر) [2]. ويأتى تأثير الأستاذ إبراهيم مصطفى – عالم النحو الشهير بكتابه إحياء النحو – فهو أول من أشرف على العشماوى فى رسالة الماجستير، ووجهه إلى دارسة النابغة الذبيانى بعد ما قضى العشماوى معه مدة غير قصيرة فى جمع كتابى أبى حنيفة الدينورى فى النبات، والحيوان من كتاب لسان العرب كما استفاد العشماوى من أستاذه المحقق الأديب الأستاذ مصطفى السقا، وخاصة عن المتنبى، وأبى العلاء حيث حقق الأستاذ مصطفى السقا: "الصبح المبنى عن حيثية المتنبى"، وكذلك تحقيقه ديوان المتنبى بشرح العكبرى، وكتاب (تعريف القدماء بأبى العلاء)[3]، ويصفه العشماوى بأنه كان (يفيض عليهم أبوة حانية، ومشاعرَ إنسانيةً دافئة، وإحساسًا رقيقا)[4]. كما أن للأستاذ أحمد الشايب تأثيرا فى إبراز مقدرة العشماوى على كيفية الوصول إلى مفتاح شخصية المؤلف، وأسلوبه، وأفكاره، وذلك من خلال كتابه الرائد فى ذلك "الأسلوب". ولقد كان تأثير الدكتور محمد كامل حسين

---

(١) من حديث العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم ١٩٩١م.
(٢) المصدر السابق.
(٣) نفس المصدر السابق.
(٤) نفس المصدر السابق.



فى إعطاء العشماوى الدافع للاطلاع على جميع مضامين الفكر العالمى، والدفاع عن دور العرب فى المعرفة، وحمايتها، ودور مكتبة الإسكندرية الرائد قديماً، وحديثاً من خلال كتابه الذى كان يدرس فى الجامعة ألا وهو (أدب مصر الإسلامية).وإذا كان تأثير الدكتور محمد مندور عليه يكمن فى (تربية، وصقل ملكة الذوق الفنى عنده، والتعويل عليها فى نقد النص الأدبى، وتقويمه) [1] إلا أنه أفاد من طه حسين فى (تحليل النص الشعرى، والكشف عن مضامينه، وقيمه الفنية، والجمالية). [2]

كما أنه أفاد من الدكتور محمد محمد حسين فى مزج درس الأدب بأصوات الشعوب، وحضاراتها، وموقفه من التراث الأدبى، ومن لغتنا العربية. [3]

أما التأثير غير المباشر؛ فهو عن طريق قراءاته لجبرا إبراهيم جبرا، ميخائيل نعيمه، المازنى، العقاد، وسيد قطب، أدونيس، محمد مصطفى بدوى ؛ لإطلاعه على الأدبين الغربى، والعربى فقد كان العشماوي يتبنى خطاً فكرياً، ومنهجاً فى دراسة الأدب ونقده بما يمثل مدرسة ذات طابع، ومنحى مميز.

ومن أهم مؤلفاته:

١- النابغة الذبيانى: وهو رسالة الماجستير الخاصة به صدر عام ١٩٥٨م عن دار المعارف، وطبع عدة مرات، وأضاف إليه دراسة عن القصيدة العربية فى العصر الجاهلى، وطبع فى بيروت عن دار النهضة العربية عام ١٩٨٠م.

٢- قضايا النقد الأدبى والبلاغة عن الدار القومية ١٩٦٧م، وهو الكتاب الذى نال به كرسى الأستاذية فى البلاغة عام ١٩٦٨م،

---

(١) أ.د. عثمان موافى: مناهج النقد الأدبى والدراسات الأدبية (الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ط ٢٠٠٣م ، ص١٤١) .

(٢) المرجع السابق، ص١٤١.

(٣) د. محمد زكى العشماوى: منهج الدرس الأدبى ونقده عند الأستاذ الدكتور محمد محمد حسين. (الإسكندرية، مجلة أمواج، العدد الرابع – الخامس – السنة الثالثة، يوليو سبتمبر ١٩٨٤م، ص٢٩ بتصرف قليل).



وطبع عدة مرات تحت اسم: قضايا النقد الأدبي من القديم والحديث، وتحت اسم قضايا النقد الأدبي.

٣- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن: وتشابه في موضوعاته مع كتابه فلسفة الجمال في الفكر المعاصر الصادر عن دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٠م.

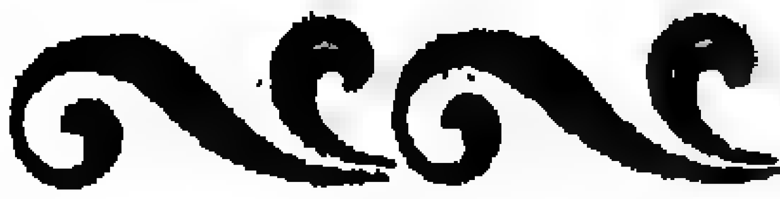
٤- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي عن دار النهضة العربية بيروت ١٩٨١م، وطبع عدة طبعات.

٥- أعلام معاصرون في الأدب والنقد عن سلسلة معارف إنسانية الكتاب الثاني، ١٩٩٣م - ندوة الثقافة والعلوم بدبي.

٦- أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (في الشعر والمسرحية والقصة والنقد الأدبي) دار المعرفة الجامعية عام ٢٠٠٠م، وتشابه مع كتاب أعلام معاصرون في أدباء الشرق، ولكن يعرض فيه بتوسع عن الكتاب السابق مع ملاحظة أنه قد احتوى أيضا على مؤلف سابق له هو "دراسات نقدية لأعمال قصصية" الصادر عن نادي القصة عام ٢٠٠٠م حول القصة، والرواية.

٧- الأدب وقيم الحياة المعاصرة: صدر عن دار النهضة العربية بيروت عام ١٩٨٠م، وقد تشابه هذا المؤلف مع المؤلف الذي أخذ عنوان: "دراسات في النقد الأدبي المعاصر" مع اختلاف طفيف، ويعتبر كتابه: "الرؤية المعاصرة" جزءًا من هذا الكتاب.

وينبه الباحث على أن مؤسسة عبد العزيز البابطين الكويتية قد أصدرت عن دار الوفاء للنشر بالإسكندرية في فبراير ٢٠١٠م في الذكرى الخامسة للعشماوي سلسلة الأعمال النقدية الكاملة في تسعة كتب هي نفس الكتب السابقة مع تميزها بأنها ضمت الكثير من مخطوطاته ، ومقالاته المنشورة بالمجلات مع عدم تكرار الموضوعات التي تكررت في مؤلفات العشماوي، وانفرد الكتاب التاسع من السلسلة بأنه المخطوط الذي كتبه العشماوي عن دواوين بعض الشعراء، وسماه : (ما يسكبه الشعراء في كؤوسنا)، لكنه صدر تحت اسم: (شعراء الإسكندرية وتجاربهم الإبداعية)، وتميز الكتاب السابع من



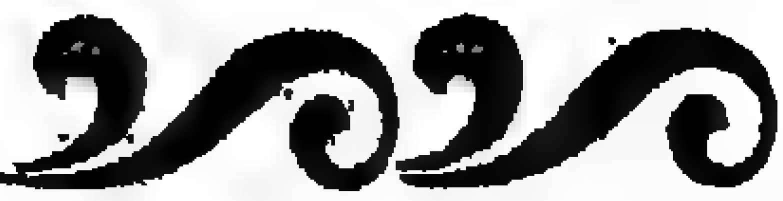
السلسلة (أعلام معاصرون من الشرق والغرب فى الفكر والأدب والفن) بأن معظمه مخطوطات العشماوى إلا ما كتبه العشماوى عن أعلام الغرب ظل كما هو، وأضيف إليه ما كتبه فى كتابه (قضايا النقد الأدبى والبلاغة) مثل: "ماذا صنع دارون"؟، وكذلك الكتاب الرابع من السلسلة (الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد) معظمه مخطوطات العشماوى إلا القسم الثالث منه وهو: "أزمة اللغة العربية ومنهج فى تعليم الأدب والنقد" كان موجودا فى أصل المؤلف، ولم يتغير، كما اقتصر على وجود موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة العربية بالكتاب الثانى من هذه السلسلة (قضايا النقد النقد الأدبى بين القديم والحديث) وحذف من الكتاب الأول الذى حمل عنوان: (النابغة الذبيانى مع دراسة للقصيدة العربية فى الجاهلية)، وبقية السلسلة لم يحدث لها أى تغيير يُذكر.

أما المترجمات:

فقد ترجم العشماوى مقدمة دونتبرج عن النابغة الذبيانى بمساعدة صديقه الفنان محمود مرسى، وكذلك ترجم الاثنان كتاب إعداد الممثل لستانسلافسكى بمراجعة الأستاذ درينى خشبة عن دار نهضة مصر عام ١٩٦٨م، وطبع فى بيروت عام ١٩٨٢م مع ملاحظة أنه قد طبع فى عام ١٩٦٠م فى سلسلة الألف كتاب بتوجيه من الدكتور حسين فوزى، كما يشير الباحث إلى أن العشماوى قد ترجم مسرحية "الحفل السنوى" لتشيكوف وضمنها أكثر من كتاب من مؤلفاته، وترجم قصيدة لبوشكين "شجرة البلوط" ونشرت بمجلة أمواج السكندرية فى المجلد الخامس بدار الوثائق المصرية برقم استدعاء (٥٤٢٢) ص٧٨-٨٨-عدد فبراير ١٩٧٧م.

ومن مقالاته الكثرة التى ضمنها كتبه: بعض الجديد فى شعر المتنبى، وهو بحث ألقى بالدوحة ١٩٨٠م، ومن مقالاته التى لم يضمها لكتبه:

(منهج الدرس الأدبى، ونقده عند الأستاذ الدكتور محمد محمد حسين) (مجلة أمواج- العدد "٤-٥" يوليو - سبتمبر ١٩٨٤م)، وإن كان البحث والتنقيب سوف يسفر عن الجديد، والجديد فى أدب



العشماوى، كما أود أن أشير إلى أن العشماوى له رواية واحدة ما تزال مخطوطة بعنوان: (الحب لا الحرب)، وهى بحوزة ابنه الدكتور/ أيمن، وهذه الرواية أخذت شخصيات تاريخية، ونسج العشماوى من خلالها رؤية تشِف عن العنوان الذى أسماها به، وبالنظر إلى كتاب مصارع العشاق للمقرى عن دار صادر، وكتاب الأغانى للأصفهانى نجد أن الأخبار التى وردت فيهما عن الحبابة، وسليمان بن عبد الملك لم تكن إلا رموزا إيحائية تكتمل بها معالم الرواية.

أما دواوينه فقد جاء صدورها متأخرا ففى عام ١٩٩٥م طبع ديوانه الأول بعنوان: (أزمنة فى زمان) عن دار النهضة العربية ببيروت، وقد نال هذا الديوان العديد من الدراسات من أشهرها دراسة الأستاذ الدكتور/ فوزى عيسى فى كتابه تجليات شعرية، ودراسة الأستاذ الدكتور/ صالح اليظى بالكتاب التذكاري ، وتلاه ديوانه الثانى: (أغنية فى غاية مشتعلة) فنال دراسات من أشهرها دراسة الأستاذ الدكتور/ طه وادى بعنوان : "(قراءة نقدية فى شعر العشماوى). وإذا كان ديوانه الثالث: (ولم يقل حتى وداعا) يمثل خاتمة المطاف يرثى به ابنه -الدكتور أحمد- ويتوج به مدينة الإسكندرية التى تعد المدنية الوحيدة فى مصر التى يخرج منها ثلاثة دواوين فى رثاء الأبناء[1]. بل يمثل ديوانه الثالث بداية النهاية لحياة حافلة، ويفسر حقيقة الموت بأنه ليس نهاية الرحلة، وإنما هو مرحلة فى الطريق، وهو يصف هذا الرحيل (بالعودة المشتهاة إلى روح الصدق إلى البراءة الأولى) [2]؛ لذلك يترك وصيته لأهل العلم من بعده أساتذة، وطلابًا بوصفهم (الأمناء على الفكر الإنسانى، وطاقته فى التغيير بالعلو على الذات، والعمل الجاد الذى يكشف عن جدارة الحركة، والتغيير فى رؤية واضحة بكل تفانٍ، وتضحية، وحب) [3]، ثم تأتى قصيدته المطولة فى

---

(١) فقد رثى الكناكرى ابنته بديوان "إيناس"، ورثى محجوب موسى ولده بديوان "أحرف دامعة".

(٢) د. زياد العشماوى: كلمة عرفان ووفاء، عمر من الحب، ص٧٣.

(٣) د. محمد زكى العشماوى: مخطوطة البيان الوظيفى، وقد أهداها للباحث قبل وفاته فى مارس ٢٠٠٥م فى زيارة خاصة بمنزله بثروت بالإسكندرية، ص٣ منها.



رثاء زوجته: "امرأة لا تتكرر"، والتى تحاكى فى طولها، وموضوعها قصيدة نزار قبانى: "بلقيس"، وإذا كانت الفترة الأخيرة من حياته الحافلة – من التفرغ وحتى وفاته – قد حفلت بالعديد من الجوائز؛ فقد تميزت بوضوح منحاه النقدى كما أعاد طباعة كتبه عدة طبعات، كما يرجح الباحث الإشارة إلى أن الكتابين اللذين أوردهما العشماوى فى مخطوطة البيان الوظيفى: (دراسات نقدية فى الكتب والشخصيات)، (فى الأدب والنقد) هما تجميع لبعض مقالاته التى لم تظهر بعد فى كتاب، أو أنه إعادة طبع لبعض الكتب السابقة مع بعض التعديلات مثلما صنع فى كتابه (النقد التطبيقى) الذى يمثل جزءًا من كتابه (قضايا النقد الأدبى والبلاغة).

وقد أشرف العشماوي على ثمانين رسالة للماجستير والدكتوراة داخل مصر[١] بخلاف الرسائل التي أشرف عليها خارج مصر كما كان رجل مجتمع، وفكر؛ فرأس مجلس الثقافة بالإسكندرية منذ إنشائه، وحتى وفاته، ورأس فرع اتحاد الكتاب بالإسكندرية. [٢]

وإذا كان العشماوى قد عمل خارج مصر ما يزيد على عشرين عاما؛ فقد عمل ضعف هذه المدة فى مصر بجامعة الإسكندرية التى اهتزت (واهتزت أركان الكلية يوم رحيله؛ لأنه كان من أعمدتها الشوامخ، وأحد رموزها المبرزين) [٣].رحل الفقيد الكريم عن عمر يناهز الرابعة والثمانين عامًا من (١٩٢١م- ٢٠٠٥ م).

---

(١) من خلال حصر إحصائى قام به الباحث لعدد رسائل الماجستير الدكتوراة التى أشرف عليها د. العشماوى من دليل الرسائل العلمية – كلية الآداب جامعة الإسكندرية في الفترة من (١٩٤٢- ١٩٩٨). وبيان الدراسات العليا من ٩٧/٩/١ وحتى ٢٠٠٣/١/١م.وبيان من سجلاتها حتى ٢٠٠٥م. مع المقارنة مع بيليوجرافيا الرسائل العلمية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين د.أحمد أبو المجد (القاهرة ، مكتبة الآداب ، ط أولى ، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م).

(٢) الأهرام: مقال عن جائزة العميد للعشماوى، فى ٢٠٠٣/٧/٢٨م.

(٣) أ . د . جمال حجر : محمد زكي العشماوي و الأمل المتجدد ، عمر من الحب ، ص ١ .

د. أحمد حسين

الباب الأول
"الدراسة النظرية"

الفصل الأول:

" ثقافة العشماوى، وأثرها فى نقد النص الأدبي "

- ثقافته اللغوية والأدبية .

- ثقافته النقدية .

- أثر ثقافته في نقد النص الأدبي.

أ- ثقافته اللغوية والأدبية:

ولعل المسيرة الحافلة للدكتور محمد زكى العشماوى التى استمرت أكثر من أربعة وثمانين عاما تجعلنا نستوقف عند مصادر ثقافة اللغوية والأدبية التى بدأت منذ الصغر؛ فمنذ تفتحت عيناه وهو يسمع ما تردده الأسرة من أشعار شوقى، وتهتز مشاعره لإيقاع القرآن الكريم، ويتضح هذا من قوله: (فمنذ الثانية عشرة كنت أحفظ مجنون ليلى، ومصرع كليوباترا فقد وجدت الأسرة تقرأ هذه المسرحيات بصوت مرتفع، وكنت شغوفا بسماع اللغة العربية والاستمتاع بإيقاعها؛ وذلك من تأثير سماع القرآن الكريم واستمتاعى بجمال اللغة وإنشادها وكذلك بإيقاع الشعر ولغته) [١] فالكلمة عنده (نسيج متشعب له إحساسات بل لكل كلمة تاريخ طويل مرت به، ونشأت فيه ، وهذا كله كفيل أن يزيد الكلمة خصوبة وحياة) [٢].

وعلى هذا فإن اللغة لديه رموز تتضمن شحنا من المشاعر والأحاسيس، وهى حركة خلق مستمرة والفن الأدبى استثمار لإمكانات اللغة التى لا تنتهى ولغة الشعرعنده (تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية الناقلة للمشاعر)[٣]، وقد كان العشماوى يميل إلى المترادفات الهادفة لتفهيم المتلقى، وذلك حتى تستقر الفكرة فى نفسه، ومن هنا جاءت المترادفات تفسيرية، وبلغة سهلة سلسة فمثلا حين يعرف الشاعر يقول:- (الشاعر هو الذى يعبر عما هو موجود حينما يتحد هذا الموجود عن طريق التجربة بوجود الشاعر. كما أن الشاعر هو القادر على أن يمحو الحدود الفاصلة بينه وبين جماهير قرائه، فليس ثمة حواجز بين الشاعر ومن يقرءون له)[٤] .

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: مجلة الكلمة المعاصرة، حوار أجراه معه الشاعر جابر بسيونى، العدد٢١، ص٨١.

(٢) د. العشماوى: قضايا النقد الأدبى (الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ط ١٩٩٩م، ص٢٦٦)

(٣) نفس المصدر السابق: ٢٢٥ .

(٤) العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط١٩٩٩م ، ص ٩٩).



ويعرف الشعر بأنه (هو وسيلة لإدراك الوجود عن طريق الفن)(١). كما يفرق بين الشاعر والقارىء، وذلك بأن الشاعر يصوغ تجربته فى تعبير فني يعجز عنه الآخرون، والقراء يرون ذلك بعدما يصدر من الشاعر(٢) ؛ لذا فهو يصف بشارًا بأنه كان متمتعًا بحس لغوى قادرًا على التمييز بين الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام وآخر، وذلك (لاستيعابه لخصائص اللغة علاوة على سيطرته على عناصرها واستثمار علاقاتها، وما توحى به من ارتباطات) (٣) ومن هنا فإن معجم العشماوى اللغوي فى صياغة شعره قد اقترب من لغة الحياة والناس، وهو ما يجعلنا نتوقف لدراسة أسلوب العشماوى فى الصياغة اللغوية ؛ فقد كان يميل إلى استخدام الجمل الفعلية وذلك على عادة عربية أصيلة ، ولو حاولنا الاستدلال من شعره على ذلك فهو يقول فى قصيدته "دولة الكبار" (٤) :

نصيحة لإخوتى فى أمة العربْ..
تنبهوا!!! وحاذروا...
من دولة الكبار
عصابة الكبار
فَمَنْطِقٌ مبتسمٌ..
والوجه مُسْتَعَارْ.!!
وفعلهمْ فضيحة وعارْ
يخططونَ مُنذُ ألفِ عامْ
بأن نظل أمةً

(١) نفس المصدر السابق، ص ٩٩.
(٢) نفس المصر السابق، ص ٩٩ بتصرف.
(٣) المصدر السابق ص١٥٤.
(٤) محمد زكى العشماوى : أزمنة فى زمان (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.ط ، ص ٧٩-٨٢).





تُسَــــــــاقُ كالأنعـــــــامْ..!!

تُبَاعُ كالأغنامْ..!!

وأقســـموا: لابـــد أن نظـــل دائمـــاً

نُطـــــــاطِئُ الـــــــرُّؤوسْ..!!

فـــنحن لا نعـــد عنـــدهم مـــن الأنـــامْ !!

لأننـــــا فـــــى اللامكـــــانْ ..!!

فلم تعد لأمتى مساحة فـى معجـم البلـدان!!

دعوتنـــا للأمــــن، والســـلام.

كـــدعوة الأيتـــام فـــى مـــآدب اللئـــام..

من كثرة الخناجر الحمـراء فـى صـدورنا

وكثـــرة الصـــواعق المباغتـــة

ورؤيـــة الشـــعوب تســـتباح راضـــية

قـــد بـــات شـــعب أمتـــى

يقتـــاتُ حنظـــل الهـــوان!!

ووحشـــة المستضـــعف المهـــان.!!

يا إخـوتى هـل نحـن نـائمون غـائبون؟؟

أم نحـــن ســـادرونْ..!!

تآكل الضعيف وانـزوى هنـاك ثـم مـات

وآخـرون آثـروا الخنـوع والسـلامة...

وبعضـــنا تجمـــدت دمـــاؤه

فـــلا يحـــس بالكرامـــة.!!

قـــالوا: الســـكوت مــــن ذهـــب!!

فاختنق الصوت فلا حسّ إلى يـوم القيامــة!!

تحــت ســـيف مســـلط..

وتحــت جــوٍ مفعــم بـــالقهر والهزيمــة..

لا تنفعُ القصائد العصماء والمقاصد النبيلــة.

ولــم تعــدْ لرفضـــنا الأبّـــى أىُ قيمـــةْ .!!

وهكـــذا نمـــوت قبـــل موتنـــا الطبيعـــى!!

فكــل جســمٍ ميــتٍ لا يـــرفضُ الإســاءةْ...

وحينما ينعدمُ الإنســانُ تجـديبُ الطبيعـــة...

تنـــــــدثر الطبيعــــــــــة..!!

قـــالوا: الســموم فـــى مياهنـــا كثيـــرة.

قلـــت نعـــم: لأنهـــا راكـــدة بليـــدةْ.!!

نهـــيم صـــارخين فـــى البـــرارى .!!

فنلتقى بالدودِ والقرونِ والمخالبِ الضّـوارِى.

جمعـــت زفرتـــى وأنتـــى ودمعتـــى

وصغتُ من خيوطها سيفَ الأسى الحزينْ..!!

استخدم العشماوى بحر الرجز فى هذه القصيدة من شعر التفعيلة – ليعبر عن رؤيته فجاءت تعبيراته سلسلة تتاسب فى إيقـــاع منـــتظم الأسطر، فهو يعمد فى كل سطر إلى تفعيلتين أو ثلاث ، وقليلا ما تمتد تفعيلات كل سطر لتحدث نوعا من التمازج الموسيقى المتـدفق مـــع اعتماده على قافية مردفة مقيدة فى سبعة مقاطع ، وهذه القوافى هي : الراء والميم والنون والتاء والياء ، واستخدم كلمات جاءت على نفـــس

الوزن : (أنعام/أغنام) (ولئام/أنام) إضافة إلى وجود جناس ، وسجع في هذه الألفاظ لما للجناس، والسجع من شد انتباه المتلقي.

ولجأ العشماوى إلى تشكيلات تفعيلة بحر الرجز كافة (مستفعلن) لاستنفاد طاقاتها الإيقاعية المعبرة فاستخدم (مستفعلن/مستعلن/متفعلن/فاعلن/فعولن/مستفعلان/ مستفعلْ /فعلْ / متفعلان/ فاعلانْ) وهو ما يشف عن إحساس عميق بخطورة واقعه، ويفصح عن تجربته الإبداعية.

وتنبه العشماوى لأهمية التكرار لتأكيد أهمية ما يتكرر لأنه يفصح عن ضرورة نفسية يقتضيها المعنى تشكلها العاطفة ، والألفاظ المكونة للعبارة ، وذلك مثل تكراره للكلمات (الكبار/الطبيعة) للدلالة على رفضه لكل أشكال الظلم ، وتعلقه بكل ماهو خير للبشرية . ويلتفت إلى أهمية اللغة الحوارية فيلجأ إلى الإلتفات فينتقل من الحديث بضمير الجمع إلى الحديث عن الغير بكلمة (قالوا) مستخدما لغة قريبة من المتلقي موردا بعض الأمثال المعروفة متعجبا:

(قالوا: السكوت من ذهب). واستخدم النفي بـ (لا ولم) موظفا الأفعال في إظهار المفارقة بين الواقع ، والمأمول ، ويشيع جوا من الرفض للواقع الأليم: (فلم تعد لأمتي مساحة في معجم البلدان / دعوتنا للأمن والسلام / كدعوة الأيتام في مآدب اللئام) وجعلها أيضا أداة للتصوير رسم بها على سبيل المثال صورّ الهوان بأنه نبتة تنمو ليجعلنا ننظر إلى ما تشيعه هذه الصورة من ظلال الذل، والهزيمة في قوله : (يقتات حنظل الهوان) ، وكذلك لجأ إلى الربط بين المادى ، والمعنوى مستخدما التجسيد للصورة (جمعت زفرتي وأنتي ودمعتي/ وصنعت من خيوطها سيف الأسى الحزين) .

ولم يلجأ العشماوى إلى التدوير إلا قليلا، كما أنه التجأ إلى الإشباع في بعض المواطن كما في قوله : (وبعضنا تجمدت دماؤهُ / فلا يحسُّ بالكرامةْ).

ومن هنا يبدو للباحث أن العشماوى استخدم القافية بشكل توظيفى بحيث يتكرر فى كل مقطع قافية تعبر عن إحساس المبدع، وتفصح عن دفقات انفعالاته كافة.

والصورة تتشكل عنده فى أضيق مساحة من الألفاظ معتمدا على التجسيد، والتخييل فى صنع لغة مجازية من التشبيه ، والاستعارة، والكناية تعبر عن موضوعه ، ووظف الأفعال بشكل مناسب فى كل مقطع مستخدما النفى والنداء والإلتفات والتكرار والمقابلة ليصنع بالتعجب والاستفهام نوعاً من المفارقة فى حديثه للتحذير والتنبيه كما استخدم المدود بشكل متناسق ؛ لخلق جو من الإيقاع الموسيقى المتدفق فى انتظام وتوافق مع العاطفة السائدة التى تجسد الصورة التى تنمو فى كل مقطع لتكتمل فى المقطع الأخير؛ فهو يصور الواقع وما آل إليه شأن الناس من العبودية والقهر؛ فقد أصبحوا جسداً ميتاً ، وانعدام الحياةهو ما جعله ينفر من هذا الواقع،

ومن ثم فهو(يفتح المجال للصورة الشعرية الدالة على معادلات فكرية تقتضى من المتلقى التمعن فى الصور الذهنية الفنية، لأنها تعدُّ بمثابة الفاعلية البنائية الدلالية المجسدة للشعرية النصية) (١).

ولا يخرج العشماوى على ما اتفق عليه النقاد فى استخدامه فى كتاباته الإبداعية السطر الشعرى على بحوره الصافية ، ويبدو ذلك جلياً فى حصر الباحث إيقاعات ديوانه: "ولم يقل حتى وداعا" ، وفيه خمس عشرة قصيدة: ست قصائد من الرجز، وخمس قصائد من المتدارك، وثلاث من المتقارب، وواحدة من الرمل، ويتضح الرؤية أكثر إذ تبين لنا أن العشماوى قد اعتمد فى نتاجه الشعري – شعره العمودى ، والتفعيلى– على ستة بحور شعرية يأتي في المقدمة بحر المتدارك الذي كتب عليه خمس عشرة قصيدة ، ويليه الرجز بأربع عشرة قصيدة ؛ وهو ما يوضح روح العصر الحديث حيث غلبت أوزان المتدارك ، والرجز على غيرهما من الأوزان، ويأتى المتقارب

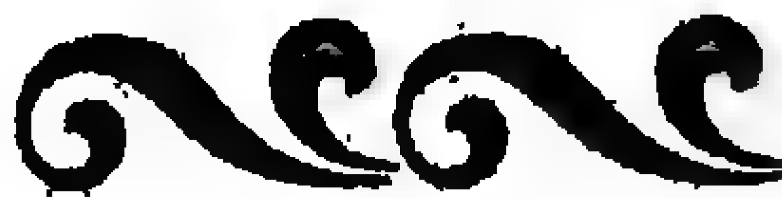
---

(١) أ.د. محمد الخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي : أدبية البنية النصية فى ضوء العملية الإبداعية (القاهرة، دار غريب ، ط ٢٠٠٩م ، ص ٢١).

فى المرتبة الثالثة بتسع قصائد ثم الرمل بأربع قصائد ثم يحتل بحر الكامل المرتبة الخامسة بثلاث قصائد ثم يجيء بحر الخفيف بقصيدة واحدة، ولم ينشر العشماوى من قصائده العمودية إلا أربع قصائد: "سأراك" من مجزوء الرمل، "الجوع" من مجزوء الرمل أيضا، "الغابة المقدسة" من الكامل التام، " لحن النبوة " من بحر الخفيف التام ، وجميعها منشورة بديوانه الأول (أزمنة فى زمان) ، وهو يعمد فى أوزانه إلى الإيقاع الهادئ الذى يحمل فى طياته كل دفقات انفعالاته ورؤيته.

فأسلوب العشماوى اللغوى متفرد، ولعل ذلك يرجع لدراسته المعمقة لما جاء به عبد القاهر الذى أرجع اختلاف الأساليب إلى (الفروق فى طرق نظم الكلام الكثيرة التى لا تكاد تحصى) [(١)] . ونظر عبد القاهر بداية إلى تفاضل الألفاظ قبل دخولها فى السياق وهذا التفاضل لا يكون إلا بأمرين : أن تكون اللفظة الغير مفضلة مستعملة أو غريبة وحشية أو أثقل على اللسان من الأخرى ، وغير ذلك فلا تفاضل للفظةٍ على آخرى إلا بمكانها (فى النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها)[(٢)]هو ما يحقق الفصاحة الحقيقية وبالتالى فالألفاظ (لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة، وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها) [(٣)] ، وبهذا يَحْدُثُ تماسك فى بنية السياق . والسياق الموحد حول موضوع ما هو ما يطلق عليه "معنى النص" ؛ لكونه يمثل (وحدة لغوية وتواصلية فى الوقت نفسه)[(٤)]، وقد استفاد العشماوى فى صياغة أسلوبه من حديث "عبد القاهر" فى "الدلائل والأسرار" عن فوائد التقديم، والتأخير،

(١) د. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٨ ، ص٢٥٦).
(٢) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع ، ط ٢٠٠٠م ، ص٤٤).
(٣) المرجع السابق ، ص٤٦.
(٤) كلاوس برينكر: التحليل اللغوى للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج بترجمة أ.د/ سعيد حسن بحيرى (القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط أولى سنة ٢٠٠٥، ص٢٧).



ومواقع الألفاظ من السياق، والاستعارة ، ؛ فبعث فى النحو روحًا جديدة، وعنده أن لتركيب الكلام أو ما نسميه اليوم فن الأسلوب" شأناً كبيرا فى تقريب المعنى ويعلق العشماوى بلغة الإبداع التى تمثل (لغة النفس التى تصاغ فى عبارة جميلة التركيب... وإن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما ننطق به شعرا)(١). وإذا كانت اللغة تمتلك إمكانات وطاقات كامنة من الإبداع ولا تطفو على السطح إلا بتفجير كوامنها ؛ فقد عمد العشماوى لهذا التفجير الإبداعى لكونه (قبض على سر الإبداع، وملك أدواته) (٢)، ومن المعلوم أن الأسلوب بصمة للمبدع، ونفثة يحمل فيها الأسلوب أسرار الإبداع.

ولو حاولنا سبر غور ثقافة العشماوى اللغوية، والسر فى امتلاكه لناصية اللغة نجد أن العشماوي فى دراسته لأى باب من أبواب القواعد يدرسه فى كتب عديدة (فأى باب فى مادة النحو مثل: باب الأسماء الخمسة كنا نذهب إلى كتاب آخر ندرسه فى شذور الذهب، وإلى ما قاله ابن عقيل، وما قاله الأشمونى، وما قاله إبراهيم مصطفى فى كتابه إحياء النحو، فى القضية نفسها فكانت الدارسة حقيقية دراسة فيها الاتجاه الشامل والاعتماد على الكلمة) (٣) إضافة إلى تأثير أستاذه إبراهيم مصطفى – عالم النحو الشهير، وعضو المجمع – الذى لازمه فترة الماجستير قد تأثر به (فى مجال اللغة والنحو، الفكر المنظور، والمتجدد حتى فى دراسته التراث،وحتى فى دراسة النحو العربى) (٤) .

---

(١) أ.د. عثمان موافى: فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم والحديث، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط١٩٨٤، ص٢١٦).

(٢) ناصيف محمد ناصيف: قضايا معاصرة فى نقد عبد القاهر الجرجانى، (رسالة دكتوراة مخطوطة، مكتبة الإسكندرية، سنة ٢٠٠٠ م، بإشراف العشماوى، ص٣٥).

(٣) حوار العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم سنة ١٩٩١م.

(٤) حوار العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم سنة ١٩٩١م.

ومن هنا فإن دراسة العشماوى للنصوص الأدبية اتسمت بالعمق، والنظر إلى الفصاحة، والوضوح، والرشاقة ، والملاءمة[1]، وهي أهم خصائص الأسلوب[2] وهو ما اتسم به فى أسلوبه الأدبى فى كتاباته المتنوعة شعر، ونثرا. كما وازن بعد دراسته للنقد الأوربى بين ريتشاردز، وعبد القاهر مبينا سبق عبد القاهر، وبالتالى فقد زاوج العشماوى فى ثقافته بين القديم والحديث بمعرفته اللغة الإنجليزية، وترجمته لمسرحية تشيكوف، كتاب إعداد الممثل، قراءته لشعر طاغور، شعر حافظ شيرازى ، وقراءاته للمترجمات الأخرى جعلت لديه القدرة على التواصل، وعمق الرؤية فمعرفته العميقة باللغة العربية الصحيحة ، وتمييزها من اللغات الدخيلة وذلك حين فند العشماوى مزاعم "يوهان فك" فى شعر أبى نواس، ويرد عليه بأن الألفاظ الفارسية فى حقيقة الأمر لم ترد فى شعر أبى نواس إلا من قبيل التملح ، والظرف كما جاء فى خمرياته، ولأنه كان حجة فى اللغة بشهادة علماء عصره كأبي عمرو الشيبانى[3] ، ولأبى نواس لغة خاصة فى خمرياته تحتوى على أسرار فى دلالاتها تختلف هذه اللغة عن لغة شوقي فى موسيقاها الراقصة التى تكشف عن علاقات صوتية فى : (حف كأسها الحبب). وهذا المنهج فى استجلاء الأساليب الشعرية لدى العشماوى يعتمد على التفسير، والتعليل لبيان المعنى ؛ فمعنى القتل عند الأعشى يعرفه بمزج الخمر بالماء لأن الماء يخمد سورتها ، وشدتها [4] . ويهتم

---

(١) (وقرر العشماوى أن الأسلوب الأدبى هو النابع من المبدع معتمدا على الإرادة ، والعاطفة معًا ويضفى عليه ذاته؛ فتنتج الصور، والتراكيب جديدة باللغة الحيوية بعلاقات لغوية غير متوقعة، وغير مألوفة فى إطار وحدة عضوية) من كتاب فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر للعشماوى (بيروت،دار النهضة العربية، ط أولى،١٩٨١م ، ص٤٣:٤٢، بتصرف)، ومن هنا اتسم أسلوب العشماوى بالشمول، والعمق ، والوضوح.

(٢) د. إلهام أبو غزالة: مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات النظرية روبرت ديبوجراند وولف جانج دريسلر)، (القاهرة، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال المختارة، ط٢، سنة ١٩٩٩، ص٣٩ بتصرف قليل).

(٣) د. العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى (الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ط ١٩٩٩م ، ص١٧٧) .

(٤) نفس المصدر السابق : ص٢١٦بتصرف ، والبيت المقصود للأعشى هو:
(إن التى ناولتنى فرددتها قتلت، وقتلت فهاتها لم تقتل).

بجانب الدلالة فيوضح معنى "عرمس" من خلال وصف الشاعر لناقته قائلا بأن : (عرمس وأصل العرس الصخرة – وهي صفة لناقة الشاعر – وهي موثقة الجسد متينة العروق تتعب في سيرها). [1]

كما أنه ينزع في تحليله للصورة إلى الجانب اللغوى فيقول مثلا في قول النابغة: (والخيل تمزع غربا فى أعنتها) بأن لفظة (تمزع) قد حملت إلى السامع أقصى ما نستطيع من مكنونها....وغربا "كذلك قد أضافت إلى السرعة لونا من النشاط ، والحدة ثم انظر إلى كلمة "أعنتها" ، وما أعطته للصورة من حركة ؛ لذا فهو يقرر بأن الصورة (مجموعة الألفاظ ربط بينها الشاعر فخرجت على نسقها)[2] كما نجده يميل إلى إبراز المعنى من خلال استخدام التكرار، والمقابلة فيقول : (إنها قصة الحياة فراق فلقاء ثم فراق فلقاء، والإنسان بين هذا كله وسط أمواج من العواطف، والمشاعر هادئة حينا وصاخبة أحيانا، وينتقل من ذروة الفرح إلى حضيض الشقاء) [3]، وبالنظر في الطباق بين كلمتى (لقاء وفراق)، وكلمتي(هادئة وصاخبة) ، وكلمتي (فرح وشقاء) من طباق ، وتكراره لكلمتى "الفراق واللقاء" يؤدي إلى تعميق المعنى واستقراره لدى المتلقى وتوضيح فكرته، وقد يستخدم التوكيد اللفظى فى قوله: (وفى هذا ما فيه من شهامة شهامة تأبى على الشاعر أن ينحر فيه الإبل مما يكسبه من الميسر والقمار) [4] كما يستخدم الأفعال بأزمنتها فى جملة واحدة في قوله : (وصبح الأعداء بغارة داخت لها رءوس القوم كما تدوخ الخمر) [5] ؛ فالفعل (داخت) ماض ، و(تدوخ) فعل مضارع ، وهو أسلوب يعمد إليه العشماوى عند تمثيل أو تشبيه شيء بآخر. وكل ما سبق يؤكد نظرة العشماوي إلى اللغة

---

(١) د.العشماوى: النابغة الذبيانى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، ص٤٨).
(٢) د .العشماوى: المصدر السابق، ص١٩٩.
(٣) المصدر السابق: ص ٢٤١.
(٤) المصدر السابق: ص٢٧٥.
(٥) المصدر السابق: ص٥٩.

على أنها(ليست مجموعة كلمات مفككة ، وإنما هي نظام من العلاقات تخضع له الكلمات ؛ لتؤدي المراد منها وفق قواعد اللغة)[1].

وتعد ثقافة العشماوى ثقافة معمقة لكل الفنـــون الأدبيـــة ، ومـــا يتصل بها ، ويؤكد ذلك قوله: (ولقد كانت اهتماماتى بأعلام الفكـــر، والأدب جزءا أصيلا فى تكوين نفســـى، وتزويـــدها بالمعرفـــة منـــذ طفولتى، حين كنت مشغوفا بقراءة ما تقع عليه يدى من هؤلاء العباقرة الذين أغنوا تراث الإنسانية بمعين لا ينضب من حياتهم) [2] فأول مـــا حفظه من شعر هو شعر المعلقات، وشعر شوقي، وحب إنشاده، وأول ما أعجب أعجب بشعراء المهجر، وبخاصة جبران، وميخائيل نعيمـــه الذى قرأ له "همس الجنون" وقت صدوره[3] إضافة إلى تـــأثير تـــلاوة القرآن فى نفسية العشماوى لما له من إيقاع بديع ، ومعجـــز ،ونجـــد أصداء ذلك فى ديوانه الأول – أزمنة فى زمان – "فقصيدة الجوع"[4] يقول عنها فى هامشه: أنها مستوحاة من قصيدة نثرية لميخائيل نعيمة، وقصيدة " يونس فى بطن الحوت"[5]، اسمها مستوحى من ثقافته الدينية الدينية علاوة على استدعاء كلمة لحافظ شيرازى ، وهذا ينم علـــى أن هذه القصيدة ربما بها أصداء من كثرة إطلاعه على ديـــوان حـــافظ ، وإعجابه به ، و إعجابه الشديد بالرومانسيين العرب، وبخاصة علـــى محمود طه فى ديوانه "الملاح التائه كما أنه فى تلك الفترة الجامعية – عقب تخرجه ، وقبل تعيينه – ينشئ قصيدة يعارض فيها المعرى ، ثم هو شديد الإعجاب بطه حسين سواء فى فترة دراســـته الجامعيـــة أو بعدها حين يردد قوله: (وأنا أدرس الأدب الجاهلى فى السنة الأولى لا أكتفى بالكلام الذى يقال.. أذهب لطه حسين فى كتاب الأدب الجاهلى،

---

(١) د. محمد زكي العشماوي :النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري مـــع العنايـــة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، رسالة دكتوراة مخطوطة بالإنجليزيـــة ، ترجمة الباحث ، ص٢١٧.

(٢) العشماوى: أعلام معاصرون من الشرق والغرب (الإمارات_دبي ،لإصدار ندوة الثقافة والعلوم ،ط أولى ، مارس–لإبريل ،١٩٩٣م ، المقدمة، ص١٤).

(٣) من حوار العشماوى مع الشاعر على عبد الدايم سنة ١٩٩١م.

(٤) العشماوى: قصيدة الجوع – ديوان أزمنة فى زمان، ص١٣٤.

(٥) العشماوى: قصيدة (يونس بطن الحوت) – المصدر السابق، ص١١٨.

وأقرأه من الجلدة إلى الجلدة مرة ومرة)[1] ، ويطالعنا على قراءاته المتنوعة من خلال ما كتب فهو حين يحدثنا فى كتابه النابغة الذبيانى عن طبيعة حياة البدو فى الصحراء ، والمناخ ؛ فيتحدث وكأنه متخصص فى الجغرافيا فهى ثقافة جغرافية بالموقع، والمناخ يعزى لها وجود المجتمع القبلى بالنظر للجو القارى شديد الحرارة شديد البرودة ، وقليل الأمطار والنبات ، ومن هنا فالرجل البدوي هو (رجل كونته هذه البيئة ، وتأقلم بهذه الظروف جميعها). [2]

وحين يحدثنا عن تاريخ الحقبة التى عاشها النابغة يطلعنا كمتخصص فى التاريخ مستدعيا ما يدعم أقواله من المصادر الموثوق بها فمثلا يثبت فيما يقول الطبرى ويظهر أن كلمة "الحيرة" مأخوذة من اللفظ السوريانى (حرتا) ومعناها معسكر[3] ، ويناقش بحيادية بما يضعه فى مصاف المحققين المتقنين، وليس هذا بغريب على العشماوى إذا علمنا أنه تتلمذ على يد محققين كبار أمثال: مصطفى السقا محقق كتاب "الصبح المنبى عن حيثية المتنبى"، محمد خلف الله أحمد محقق "ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن : الرماني ، والخطابي ، وعبد القاهر الجرجانى"، ثم هو شديد التأثر بطه حسين ؛ فقد كان يجلس معه ويستفيد من ملاحظاته أثناء فترة الماجستير، ويطلعنا على أنه قد قرأ كتابه "دعاء الكروان" أكثر من مرة فى يوم واحد، وأنه كتب خطابًا لطه حسين يبين فيه إعجابه بكتابه السابق حتى يكاد يحاكى طه حسين فى أسلوبه ، ورد عليه طه حسين يشكره[4] كما كان شديد الحرص على القراءة والإطلاع حتى وهو فى المرحلة الأخيرة من حياته؛ لعلمه بأن الناقد لابد أن يكون له سعة فى النظر، ووضوح فى الرؤية، وصدق فى الحكم، ولا يتحقق هذا إلا بالثقافة الملمة بعلوم وثقافة العصر بشكل يخدم الأثر الفنى ولا يبتعد عن مجاله. وكان العشماوى محبا لقراءة كل جديد حتى ولو كان من إبداع الناشئة، وكلما دخل عليه

---

(١) من حواره مع الشاعر على عبد الدايم.
(٢) العشماوى: النابغة الذبيانى، ص٦٢.
(٣) العشماوى: النابغة الذبيانى، ص٦٩ (بتصرف قليل).
(٤) من حواره مع الشاعر على عبد الدايم.



غرفته صهره كان يجد حوله كومة من الكتب[1]، ويرى فى ذلك إحياء للشخصية، وكان يشرف على الصفحة الأدبية فى جريدة الأيام التى كانت تصدرها جامعة الإسكندرية محاولا أن يكتب عن الشخصيات التى كان لها أبلغ الأثر عليه، وعلى أجيال بكاملها من الأعلام فى الأدب والنقد[2]، وكذلك أشرف على "مجلة أمواج السكندرية" ، ورأس تحريرها فترة كبيرة منها – مجلة غير دورية انقطعت ثم عادت – ومن ناحية أخرى نصيف إعجابه بشعراء كبار وأدباء عظام من الشرق والغرب، ويكتب دراساته عنهم بعد ما يتعلق بهم أمثال: "التيجانى يوسف بشير" من السودان شاعر الحب والجمال ، وطاغور شاعر الهند الكبير، إليوت ، وشكسبير، وريتشاردز، وشيلى، وكيتس ، وورد زودث، وعلى رأسهم كولردج (صاحب نظرية الخيال) . ومن تأثره كتب قصيدة بعنوان : (الغابة المقدسة)، وهو نفس الاسم الذى أطلقه (ت . س. إليوت) على مجموعة مقالات له صدرت عام ١٩٢٠[3]، كما أن تأثره بصديقه الدكتور محمد مصطفى بدوى تمثل فى النظر إلى شروط الناقد الحقيقى من خلال كتابه المترجم (كولردج سيرة أدبية) –الذي كان العشماوي يحرص على تدريسه لطلابه– علاوة على مراجعته للطبعة الثانية من كتابه (دراسات فى الشعر والمسرح). وتتضح رؤية العشماوى الخاصة في الوحدة العضوية التى اختلف فيها مع بدوى، وطه حسين، ومندور، وميزته بين نقاد عصره. وتمثله للروح الرومانسية المشرقة المفعمة بالأمل فى صوفية محلقة بجناحى الحب والجمال ؛ فكان شاعراً منذ مطلع حياته حيث اتسم شعره بالبناء التقليدى الكلاسيكى، والانطلاق الرومانسي الذي يمزج بين الحلم والحقيقة، وكتب شعر التفعيلة الذى لازمه حتى خاتمة المطاف إضافة إلى كتابته نماذجَ من قصائد النثر ثم لم يكررها لأسباب سنوضحها فى مكانها. [4] ولا شك أن فترة وجوده بانجلترا – فترة

---

(١) من حوار مع صهره عبد الحميد حسن (بتصرف).

(٢) أعلام معاصرون : ص١٥ (بتصرف).

(٣) د.العشماوي : ديوان أزمنة فى زمان ، قصيدة (الغابة المقدسة) ، ص١٣٦.

(٤) ويدعم هذا ما قاله د. أحمد عوين – أستاذ بجامعة قناة السويس– في المؤتمر الأول لذكرى العشماوي بقصر تذوق سيدى جابر، سنة ٢٠٠٦م.



الدكتوراة ، وفترة عمله بالإذاعة البريطانية- قد أتاحت له الفرصة فى التعرف على الأدب المسرحى، وخاصة مسرح شكسبير، وبرنارشو (وطالت صحبته لشعراء الرومانسية الإنجليز : كولردج ، وشيلى ، وكيتس)[١].

وكان العشماوي دائم الاتصال بالقديم والحديث فقد كان يجمع من الصحف الأجنبية كل أسبوع خاصة الصنداى، والتايمز ما يكتب عن الشخصيات الأدبية ويقدمها فى البرنامج الثانى مع صديقه محمود مرسى فى الفترة التى أعقبت عودتهما من الإذاعة البريطانية، ويكتب مقالاته فى مجلة الشهر التى كان يرأسها المرحوم الأستاذ. سعد الدين وهبه الكاتب المسرحى والناقد المعروف[٢]، ويتصل بشعراء وأدباء عصره، ولا شك أن التواصل مصدرًا عن مصادر التزود الثقافى المثمر.

أما عن ثقافته النقدية فلعل أول ما يميز العشماوى في هذه الناحية هو حساسيته المرهفة المحبة للجمال، وللحب الذى فُطِرَ عليه منذ نشأته، وتأمله فى الطبيعة حيث تعلم منها الأخذ والعطاء؛ فكانت هذه الحساسية المرهفة هى أولى لبنات الناقد الموهوب ، ثم تذوقه للشعر ومن المعروف أنه شاعر قبل أن يكون ناقدًا ؛ فاستطاع أن يتذوق ، ويكشف مكامن أسرار الإبداع بموهبة فطرية، وهى ملكة الاستعداد الفطري التى صقلها العشماوى بالقراءات المتنوعة فى شتى فنون الأدب شعرًا، ونثرًا ، ومن تجارب الأدباء الموهوبين فى الشرق والغرب.[٣]

كما أن معرفة العشماوى بالتراث الثقافى والحضارى للأمة العربية عبر مراحله حتى العصر الحديث وسعة إطلاعه على معارف شتى هو ما تظهره مقالاته من قضايا أثارها فى كتبه مثل "أمراض القرن العشرين" وهو يظهر إطلاعه على علم النفس والاجتماع،

---

(١) د. بهاء حسب الله: ظواهر أدبية، ص١٧٣.
(٢) من حواره مع الشاعر على عبد الدايم (بتصرف).
(٣) د. محمد زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته (الإسكندرية، منشأة المعارف ، ط١، ١٩٨١م ، ص١٤٨، بتصرف قليل).



وكتابته عن القومية العربية وقصيدة "دولة الكبار" التي توضح أنه مطلع على أشهر المذاهب السياسية، ثم تذوقه السليم المبنى على ممارسة، وخبرة، ومصاحبة للنصوص الشعرية والنثرية فترات طويلة إضافة إلى رحلاته وأسفاره خارج مصر، وتنقله فيها فترة الصبا، فزاد ذلك من الزخم المعرفي، والخيال المحلق لديه، والقدرة على إصدار أحكام عادلة في حيادية كاملة حيث يتكون العمل النقدى من ثلاثة محاور: الأديب والمتلقي والأثر الأدبي، ولقد كان تأثير "طه حسين"عليه تأثيرا جمًا في تحليله للنص الأدبي من خلال ما قرأه من مؤلفاته ومقالاته، أما تأثير "مندور" عليه فقد كان أشد فقد لفت نظره بقوة مقالاته المعمقة في مجلة الثقافة[1] في ميدان النقد التأثرى كما كان العشماوى مهتمًا بكل مصادر الثقافة الأدبية والنقدية فقد (شدته أيضا بقوة كتابات "ريتشاردز"، "ت. س. إليوت"، ودرس بعمق كتاب كولردج سيرة ذاتية)[2]، وهو ما توضحه قراءاته المعمقة للأدب الإنجليزى على وجه الخصوص ، والأوروبى على وجه العموم.

ولقد درس العشماوى الشعراء القدامى، وقرأ معظم دواوينهم ؛ فدرس النابغة دراسة مستفيضة موضحًا اتجاهه القبلي، وصوره البديعة في الوصف المادي ، والمعنوى، ويقف عند رأس الشعراء المحدثين "بشار بن برد"، ويراه بأنه كان (ذا ذوق عربى أصيل، وعلى وعى تام بأصول الثقافة العربية القديمة) [3] كما أن للعمل الأدبي طبيعة خاصة تتمثل في قدرته على الانعتاق ، والتحرر من أى سلطة خارجية تقيده، وأنه يهز أركان اللغة السكونية، أو المألوفة ليخلق المبتدع الحى[4].

وتكرر تعبيره في دراسته للشعراء المعجب بهم بقوله (قد استطاع أن يحقق فى فنه دنياه المتفردة، والحية والمحتفظة بحيويتها ،وطزاجتها على الدوام) وذلك في دراسته لشعر يعقوب الرشيد، وشعر

(١) د. بهاء حسب الله : ظواهر أدبية في الشعر العربى القديم والمعاصر ، ص١٧٢ ، بتصرف قليل.

(٢) د. بهاء حسب الله : المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٣) د.العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسى،ص ١٥٤.

(٤) د.العشماوى: مقال بعنوان (عبد القادر القط ناقداً) مخطوط، ص ١٩،٢٠ بتصرف.

سعاد الصباح. وإطلاع العشماوى على معظم ما كتب فى النقد فى عصره، واستشهاده بآراء جبر إبراهيم جبرا، أدونيس الذى يرى فيه العشماوى أنه لم ينسلخ من تراثه بل يعترف بتلك الأصول(١)، كما أنه لم يكن يخاصم من يختلف معه فى الرأى على العكس فقد كان محباً وصديقاً للأستاذ. محمود شاكر(*)، ومعلوم خصومة طه حسين ، ومحمود شاكر فى قضية الشعر الجاهلى والمتنبى، واستشهاده بما كتبه العقاد وأنصفه فى مقاله الشهير فى كتاب (العقاد مجدداً) كما يستشهد بآراء تلميذه سيد قطب ، ومعلوم أيضا ما بين مندور، والعقاد من تباين فى الرؤى ، والمعارك الأدبية التى مثلها سيد قطب نيابة عن العقاد على صفحات مجلة الرسالة وغيرها من المجلات الأدبية حتى الأربعينيات. وهذا ما يدعّم حياديته من حيث كونه ناقدًا، وتواضعه فى نعت نفسه بلقب "الباحث" فى مواضع كثيرة من كتبه(٢) . ويتتبع العشماوي مسيرة البلاغة، والنقد العربى من "الجمحى" فى طبقاته مناقشاً "ابن المعتز" فى كتابه البديع ، ومدى تأثره بالجاحظ فى تعريفه للشعر على أنه (صياغة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير)(٣)، ويرى أنه لم يقدم مفهوماً واضحًا لعملية الخلق الأدبى بحيث يذوب الشكل الخارجى ، والمضمون فى الصور الشعرية، ولم يوضح كذلك العلاقة بين التعبير والجمال، ويرى فى قدامة أنه كان ينظر للصورة الخارجية للعمل الفنى، ويفصل فيه بين المادة والجوهر، أو بين الروح والجسد، ويرى فى الجاحظ أنه قدم اللفظ على المعنى مثل الأصمعى، ويتعرض لابن قتيبة، ويناقشه فى تقسيمه للشعر على أساس اللفظ والمعنى لأربعة أضرب، ويستغرب ما يناقض ذلك فى

---

(١) أ.د. منير سلطان: حديث مسجل فى المؤتمر الأول لذكرى العشماوي بقصر التذوق ٢٠٠٦م.

(*) أشار إلى ذلك د. أحمد فهمى فى ذكرى العشماوى الأولى بقصر التذوق بسيدى جابر ٢٠٠٦م.

(٢) د.العشماوى: ، موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى ، ص١٦٤، ١٧٨، بتصرف .

(٣) د.العشماوى: قضايا النقد الأدبى، ص ٢٦٢.

كتابه (أدب الكاتب)، وكتابه (الشعر والشعراء) [1]، وأما "ابن رشيق" فإنه في نظره يضع تصوراً ناضجًا لطبيعة اللغة في الشعر لكون (اللفظ جسم، وروحه المعنى) [2] موضحاً مدى ارتباط كليهما بالآخر، وهناك إرهاصات لديه تتمثل في التحام اللفظ بالمعنى، ولكن الفكرة لم تتبلور لديه كما ظهرت لمحات منها عند "ابن وكيع التنيسي" الذى كان يمثل المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة حتى برزت الفكرة جلية لدى "عبد القاهر الجرجاني" الذى أسس نظريته في النظم على أسس ذوقية[3]. ويتضح تشابه منهج "العسكرى" صاحب الصناعتين مع منهج "الجاحظ" في تصوره للعمل الفني في اهتمامه باللفظ والعناية بالشكل الخارجي، وتأثره بمنهج قدامة يبعده عن الواقع. كما أن دور "ابن سنان الخفاجي" تمثل في العناية باللفظة المفردة عناية كبيرة بما فيها من تلاؤم وأنس ، لكنه لم يبحث (في علاقات الصوت بالمعنى، ووظيفة النغم ، أو الوزن ، أو الموسيقى الداخلية) [4]، ولم يكن لديه القدرة على تتبع الخصائص التي تنشأ من تقابل الكلمات وتداخلها، وما ينشأ عن ذلك من علاقات صوتية، أو نغم، أو إيقاع، وهو في رأى العشماوى متأثراً بالجاحظ في إظهار محاسن اللفظ في ثمانية شروط ، و متأثر بقدامة في كون الشعر صناعة ؛ فمفهوم ابن سنان للغة محدود لا يشذ عن سابقيه[5]، ومن هنا يتضح أن الفن لا يعلم ؛ لكونه موهبة فطرية، وأن اللغة مستودع للأحاسيس ،والمشاعر، والأفكار، والأخيلة.

أما دراسة العشماوى للثقافة النقدية الغربية فقد تمثلت في دراسته للمذاهب الكلاسيكية، وتأثره بآراء "إليوت" وكتاباته، وبالرومانسية متمثلة في "كولردج" ، وقرأ كتاب مبادئ النقد الأدبي "لريتشاردز" . وإذا كان إليوت امتدادا لمدرسة "إزراباوند" و"هيوم" التي تعتمد الدعوة إلى موضوعية الفن؛ فقد نادى هيوم بأهمية الصورة الدقيقة المحددة

---

(١) العشماوي : المصدر السابق ، ص ٢٥٢،٢٦٤،٢٥٢ (بتصرف قليل).
(٢) المصدر السابق: ص ٢٦٩.
(٣) المصدر السابق: ص ٢٨٦:٢٧٠(بتصرف).
(٤) المصدر السابق: ص ٢٧١.
(٥) المصدر السابق: ص ٢٧٥ (بتصرف).



المعالم، وأغلب الظن أن العشماوى قد قرأ كتاب إليوت عن الثقافة "ملاحظات نحو تعريف الثقافة"- ترجمة "شكرى عياد"-، وقرأ كتاب (مستقبل الثقافة فى مصر) لطه حسين؛ فقد كتب مقالات عن الثقافة ومستقبلها ورؤيته لها أسكنها كتابه (الرؤية المعاصرة)، وقراءاته لما كتبه أحمد الشايب، والعقاد ،والمازنى، والنويهى، وغيرهم من الأعلام قد أفادته في تحديد ملامح الشخصية الأدبية .

وتكمن مهمة النقد الحقيقية فى ضبط الأحكام بشواهدها واستخلاص ما فيها من رموز بحيث يستفيد الناقد من المناهج الملاءمة لدراسة النص بما يضفي نوعاً من الصدق، والملاءمة لدراسة الأثر الفنى[1]. كما أن خضم المعارف التى شكلت ثقافة العشماوى النقدية مكنته من (اكتساب الذوق و التمريض فى رياض الآداب لصقل الموهبة، وملكة الحس الأدبى) [2].

وتجلت فطنة العشماوى فى عدم دراسة الأثر الفنى معزولاً عن صاحبه مفسراً، ومحللاً، ومقوماً هادفًا إلى إصدار حكم يتماشى مع الذوق متجنباً الغلو؛ لاعتماد النقد على قواعد،وأصول يلتزمها الناقد بجانب الذوق الشخصى فيتجنب الشطط والغلو، وبالتالى فإن الحكم النهائى الذى يقبله العشماوى للعمل الأدبى (هو حكم فنى، وليس من حقنا أن نلقى حكماً أخلاقياً على صاحبه؛ لأننا لسنا فى مجال النظر الأخلاقى، وإنما فى مجال النظر الفنى) [3].

أما عن أثر هذه الروافد الثقافية فى نقده ؛ فقد بدأ حياته قارئاً متميزاً متذوقاً للشعر العربى قديمه، وحديثه، ويتمثل القديم فى قراءاته للمعلقات، وإنشادها، والإعجاب بالمتنبى، وبأبى نواس، كما قرأ لشعراء المهجر: جبران ، نعيمه ، لأبي ماضي ، إضافة لشعراء الرومانسية من أمثال: أبو القاسم الشابي، وعلى محمود طه، بل إن

---

(١) د.العشماوى : مخطوط بعنوان (عبد القادر القط ناقداً)، ص ١٤-١٩ (بتصرف).

(٢) أ.د. مصطفى الصاوى الجوينى: الفكر البلاغى الحديث، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ١٩٩٩م، ص ٦٦.

(٣) د. العشماوى: فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر (بيروت، النهضة العربية، ط ١٩٨١م ، ص ٢١).



قراءاته لشعر السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، ونـزار، وشـعراء عالميين من أمثال: الخيام، والشيرازى، وطاغور، وما فى شعرهم من نزعة صوفية[1]، وعمق فى الرؤية، وقد أعانه ذلك كله على تكـوين ذوق لغوى سليم كما أسهم فى تكوين منهجه النقدى . وإذا كان النقـد يبحث عن دلالة الرموز فى النص الأدبى ، وفك غموض مـا فيـه ؛ فالناقد المبدع يتأثر فى إبداعه بالنقد فى صياغة أفكاره ، وآرائه فـى قالب فنى بحيث يكسبها دلالة أوسع مستخدمًا أساليب معبرة عن ذلك.

كان العشماوى مبدعًا يكتب بحساسية شديدة فأفاد من ذلك فـى مجال النقد فانصب اهتمامه على السياق الذي يحدد المعنـى، فمعنـى الكلمة لا يتحدد إلا باستعمالها وفق السياق الموضوعة فيه (فإن الـذي يحدد قيمة الكلمة المفردة، والذي يحكم عليهـا بالصـلاح أو الفسـاد، بالجودة أو الرداءة هو السياق الذي وردت فيه)[2]، ودفعه ذلـك إلـى التفريق بين أنماط التعبير الفني من حيث الدلالـة فـى صـدد نقـده لقصيدتى حافظ، وشوقى فى رثاء سعد زغلول يقول: (إن الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقى، فبينما يلجأ حـافظ إلـى تفجيـر الأسى، باختيار هذه اللغة التى تجسد المصاب تجسيدا (ينصـب فـى النفوس انصبابا)، والذى يلتمس من عناصر الأداء مـا يعنيـه علـى التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون لموت سعد ... فقد كـان شوقى أكثر هدوءا، وأقدر على السيطرة على انفعالاته، فلم يلجأ إلـى الحماس، ولم يستعنْ باللغة التى تخلع القلوب هـولاً ، وإنمـا أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة) [3].

ولو دققنا النظر إلى قول العشماوى السابق لوجدناه يستخدم فى تقريره النقدى عن حافظ أسلوب التأكيد "بأن" إضافة إلى الاستطراد فى تعميق المعنى لدى المتلقى مستخدما الإجمال ثم التفصـيل ؛ فحـافظ وصفه بأنه يلجأ إلى تفجير الأسى ثم وضح كيف يصنع ذلك، وشوقى

---

(١) د. إيمان الجمل عمر من الحب (الإسكندرية، دار الوفاء، ط أولـى، ٢٠٠٧م، ص ٢٧ – ٢٩ بتصرف).

(٢) د. العشماوى : قضايا النقد الأدبي ، ص ٢٧٨.

(٣) د. العشماوى: أعلام معاصرون من الشرق والغرب، ص ٤٥.



أكثر هدوءا ثم وضح كيف يصنع شوقي ذلك أيضا، بل يتضح لنا اهتمامه بالمدود، ومخارج الحروف التي تصنع الموسيقى الداخلية، والتي يعزى إليها أسلوب شوقي، وأسلوب حافظ (تلك العلاقات التي تألفت من كلمات البيت، والتلاؤم الموسيقى بين "شيعوا" "وقالوا"، وبين "انحنى الشرق عليها" ثم بين ضحاها" و"بكاها" ثم انتشار حروف الحد على طول البيت بإيقاع متناغم هذا التلاؤم لا ينصرف تأثيره إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بل الإحساس العام الذى ينتهي إليه البيت، والموجة الهادئة التي تخطو خطوات منتظمة حزينة، ومن نغم موقع)[1].. ويتجلى اهتمام العشماوى بمكان اللفظة فى صنع الدلالة الصحيحة فيستشهد العشماوى برد "بشاربن برد" على أحد نقاد عصره ألا وهو خلف قائلا: (ولو قلت بكرا فالنجاح لكان من كلام المولدين، والأصح ما قاله بشار: إن ذاك النجاح)[2] وهذا ما يظهر جليا مدى اهتمام العشماوى بامتلاك الشاعر لخصائص اللغة ، والسيطرة على عناصرها، واستثمار علاقاتها، وما بها من ارتباطات تساعده على الإبداع والتعبير عن خفايا النفس؛ فيركز العشماوى على معجم بشار اللغوى الذى يعج بالحيوية والتطور، وملامسة واقع الناس فى عصره، ويرى أن بشارًا استطاع بذلك (أن يطوع لغته بحيث تتناسب مع الموقف، وما يقتضيه جو التجربة) [3] .

ولعل اهتمامه فى نقده بالصور الكلية للعمل الفنى هو ما جعله ينزع إلى الوحدة العضوية فى رؤيته للعمل الفنى مفرقاً بين الصورة التقريرية، والصور الإيحائية التى تشكلها العاطفة ولها أبعاد أخرى، فيرى فى بيت السرى الرفاء فى وصف الهلال وصفا تقريريًا:

(وكأن الهلال نونٌ لجينٍ رسمتْ فى صحيفةٍ زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هى من قبيل الوصف التقريرى الذى تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفى المباشر لا تتجاوزه إلى أبعاد أخرى.

---

(١) د. العشماوى: المصدر السابق ، ص ٤٦.

(٢) د.العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى، ص ١٥٣.

(٣) د.العشماوى: المصدر السابق، ص ١٥٤.

كما أنها مستقلة يكتفى فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفى التشبيه) (١).

ويجعل العشماوى وحدة الصورة مرادفاً لوحدة الإحساس المهيمن فيقول : (ووحدة الصور هى بالضرورة وحدة الإحساس، أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هى دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى) (٢). وما سبق جعل العشماوى يفرق بين الإستيحاء، واستعارة الهياكل، والتأثر، والسرقات عند الشعراء، وعدم تعميمه للأحكام النقدية على الأثر الفنى، واعتماد منهج علمي يرد كل شيء إلى أصله واضعاً فى الاعتبار البعد التاريخي، والفكرى للمبدع ، ويتضح ذلك في نقده لمنهج الآمدي حيث يضع في اعتباره (المجال التاريخى الذى كان له تأثيره فى فكر الآمدى، وطبيعة العصر، وما فيه من ثقافات تأثر بها الناقد)(٣). وإذا كان لكل عمل إبداعى لغة خاصة، فإن لغة المسرح تختلف عن لغة الشعر، وعن لغة القصة المروية، وعلى الرغم من هذا الاختلاف فإن كل عمل إبداعى له التزامات تحقق له وحدة عضوية بشكل ما (فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية ، وتكوينها الفنى فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى من أحداث، وحوار، وممثل، وجمهور، وزمن محدود بثلاث ساعات، وأنها ذات أجزاء لا ينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع، و إلا انفرط عقد الكل، وتزعزع البناء من أساسه)(٤)، ومن ثم فإن علاقة النقد بالإبداع علاقة طردية فالممارسة النقدية المبدعة لا تتحقق إلا بوجود ممارسة إبداعية(٥) ؛ وهى التى جعلت العشماوى يفتح المجال فى نقده للصورة الشعرية الدالة على معادلات فكرية تقتضى من المتلقى أن يمعن في النظر في كل أبعادها الدلالية. وقد أرجع العشماوى نظرة العربى

---

(١) د. العشماوى: قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ، ص ١٠٩ .
(٢) المصدر السابق: ص ١١٠.
(٣) المصدر السابق: ص ٣٦٦.
(٤) المصدر السابق، ص ١١٣.
(٥) أ.د محمد الخضر زبادية، وحبيبة الطاهر مسعودى: أدبية البنية النصية فى ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، ص ٧٤ بتصرف.



القديم إلى الموت إلى (جملة عوامل: أهمها تلك البيئة الجغرافية التى سادت الجزيرة العربية، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية، وذلك التفكير العملى المباشر، فوجهت هذه جميعها العربى نحو وحدة فى الفكر ووحدة في الصراع. وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التى من أبرز ملامحها الفداء، والتضحية، وحب الموت، ومجابهة الحياة والعمل على استنفار كل طاقة من أجل البقاء. واستطاع الإنسان العربى الجاهلى الذى يعيش بعمره هذا القصير مهما طال وامكانات مجتمعه القاصرة ، والمحدودة أن يصور فى شعره من البطولات ما قد يعجز عن تحقيقه إنسان الحضارة الحديثة. فجاء شعره كله معبراً عن هذه الصورة أكمل تعبير، وأدقه) (١) . كما اهتم العشماوى بدور الوزن فى تحقيق الوحدة ، وتكرار اللفظ حتى الحرف له مكانة داخل اللفظ ، وتكراره له تأثير في نقل إحساس المبدع ، وتلوين البيت بعاطفة موحدة، واتضح ذلك فى نقده لقصيدة "الطمأنينة" لنعيمة في قوله: (بالإضافة إلى بحر المتدارك الذى اتخذ إطاراً عاما للموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر، وأسهمت فى أداء تجربته... فليس من شك أن فى هذا التكرار – لأفعال الأمر المتلاحقة – نغماً ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد، وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة. وفى جملة البدايات، والنهايات تأكيد، وتقرير المعنى الكلى الذى تتظافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه) (٢).

وقد سبق أن تحدثنا عن عامل اللغة، وكيف نماها عنده بقراءاته المتنوعة، وقد تأثر بالمازنى، وأعجب به فى نقطة التقاء معه ألا وهى تحليل النفوس، وتصوير الشخصيات إلا أن العشماوى حدد ملامح الشخصية من خلال عوامل التكوين، والإحياء. كما أن تأثير كولردج فى فكره النقدى كان إيجابيًا ، فقد مزج بين النقد العربى – المتمثل فى الأسس التى وضعها عبد القاهر فى الدلائل– وما وافق فيه كولردج الذي اتضح تأثره به في (نظرية الخيال ، وفى تعريفه

---

(١) د. العشماوى: قضايا النقد الأدبى، ص ١٤٠.

(٢) المصدر السابق: ص ٢١٧.



للشعر، وتعريف القصيدة، وأيضا عناصر العبقرية الشعرية، ودلائل القدرة الشعرية ، ونظريته فى الموسيقى والوزن، وكذلك ما عرضه من آراء عن فكرة المحاكاة، و الجمال، والفن الوسيط بين الإنسان والطبيعة) [1] كما دفعه تأثره بكولردج إلى أن يعمق النظرة للوحدة العضوية بشكل ميزه عن غيره من النقاد المعاصرين ، ورؤيته إلى أن الشعر العربى القديم يحتوى على مقطوعات ، وقصائد تتوافر فيها هذه الوحدة العضوية، ولا ينبغى إخضاع من سبقنا لقوانين عصرنا بطريقة تعسفية.

ولاحظ العشماوى عدم التفات عبد القاهر إلى أثر الصوت فى صياغة المعنى ودلالاته، وإن كان قد سبقه للإشارة إلى ذلك ناقد الأربعينيات- "سيد قطب"- إلا أن العشماوى تفرد ببيان أثر اللفظة داخل السياق وما تحدثه من أثر بل كشف عن أن القصيدة كيان متكامل حيث يؤدي كل عنصر وظيفته (بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد ، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارىء) الفنى [2] ؛ لأن هدفه الرؤية الموحدة للقصيدة عن طريق الصورة الكلية-المتكونة من الصور الجزئية-التي تسيطر عليها عاطفة واحدة تحمل الإحساس المهيمن ، وعلى الرغم من هذا ، فإنه لم يرفض النظر إلى كل عنصر من خلال مدى تأثيره فى العمل الفنى، وهل أدى فاعليته أو لا، وهذا ما دفع العشماوى إلى أن يشهد لشوقى بعبقريته الشعرية مثلما صنع كولردج فى شعر ورد زورث مبيناً ما لشوقى من طاقات وإمكانات ، وإضافة إلى العصر الذى عاش فيه العشماوى كان مليئاً بالمساجلات والمعارك الأدبية، وكان هناك إثراء للمثقف العربى فى ذلك الحين؛ لذا فقد أفاد العشماوى من تعدد الثقافات ، والروافد (فأجاد استثمارها، ووظفها فيما يستطيع به أن يكون على ما هو عليه من قدر ومنزلة؛ فلقد هضم آراء القدماء ،والمحدثين العرب، وغيرهم من الأمم الأخرى من فلاسفة، ونقاد،

---

(١) د.إيمان الجمل : عمر من الحب (الإسكندرية،دار الوفاء،ط أولى، سنة٢٠٠٧م، ص ٣٠).

(٢) د. العشماوي : قضايا النقد الأدبى ، ص ١٠٧ .



وشعراء، فجاءت نظراته عن وعي كامل ، وإلمام شامل غير قاصرة على عصر، ولا متعصبة لجنس، أو مدرسة) [١].وعلى الرغم من تأثره بطه حسين والشهادة بفضله ، فإنه يدلي بحيادية عن هذا التأثير في قوله : (أتجنب طغيان عاطفة مشبوبة من تلميذ لأستاذ كان له فضل كبير فى تكوين جيله، فإن عليّ أن أحاول اكتساب شيء من اللاشخصية واللافردية، وأن أطرح على النفس حرج تلك اللحظة البالغة الحساسية؛ لكي أحاول الوقوف على بعض ما حققه هذا الرجل لجيلنا وللأجيال القادمة من بعدنا) [٢].

وكما أنه قد شهد من قبل بتأثير نقاد الغرب أمثال: "ريتشاردز"، و"كروتشه"، و"ت.س. إليوت" بالمقدار الذي يتناسب مع رؤيته التى حددها فى تذوقه وإمكاناته.

ومرد هذا الذوق الأدبى لدى العشماوى (أنتجتها دراسته الجامعية الأولى بالإضافة إلى تيارات الثقافة المعاصرة، والتى امتزجت فكونت لديه حاسة التمييز أو التذوق الأدبى)[٣]، بل إن حقيقة الأمر تجلت فى تشكل منهج العشماوى النقدى لكونه انطلق (من التراث إلى الفكر الغربى الحديث تأكيداً لإثبات التميز القديم، وإظهاراً لمواطن الافتخار بالتراث على التقدم الغربى المعاصر) [٤] علاوة على استثماره آراء النقاد العرب فى تفسيره ما جاء به نقاد الغرب وكان ذلك بعرض (صورة حديثة لآراء النقاد العرب القدماء، واستغلالها فى التفسير، والتقويم) [٥] كما أن العشماوى لم يغفل عن مزج الذوق

---

(١) د. إيمان الجمل : عمر من الحب ، ص ٣١.

(٢) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٠، ص١٠ ٤١).

(٣) د. سامي منير عامر: ملامح رئيسية لجهود د. العشماوى ، ملخص أبحاث ندوة تكريم أ. د محمد زكي العشماوي (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة الدراسات الأدبية واللغوية ، يومي ٣، ٤ نوفمبر ٢٠٠٢م ص ٣١.

(٤) د. عبده الراجحي: (العشماوى بين التراث والفكر الغربى ... طريق ذو اتجاهين)، ملخص أبحاث للتكريم ، ص ٤٥.

(٥) د. إبراهيم عبد الرحمن: (قراءة فى فكر د. العشماوى) ، ملخص أبحاث التكريم ، ص ١١.

أحمد حسين



بالظروف ، والملابسات التي يمر بها النص الأدبي بمعرفة ظـروف المبدع، والتأثيرات المختلفة التي أظهرت النص على صورته؛ وذلـك بسبر غور أعماق الأديب بدراسة إنتاجه، ومعايشة العمل الأدبي ثـم التحليل الصحيح مع التفسير الذي أظهر مقدرته اللغوية، فاللغة لديـه (شديدة الخصوصية بما تمثله من تفرد، وبما تشعه من ذاتيـة) [1] ثـم يأتي التقويم الذي يمثل الحكم النهائي لدى الناقد على الأثر الفني، وإذا كان النقد الأدبي هو فن دراسة الأساليب وتقويمها؛ فالقاصُّ، والشاعر، والأديب لكل منهما أسلوبه في التعبير المميز لفنه، والمميز لذاته. وقد أختار العشماوي منهجه النقدي من خضم المناهج المتباينـة معتمـداً النظرة الموضوعية للأثر الفني لكون الفن (يجمع ما بـين الجبريـة، والحرية أي الخضوع للقاعدة والقابلية للتطور، لذا فالناقد قد لا يتمكن أن يتخلى عن شخصيته كلية) [2].

ومن اللافت للنظر أن الدكتور محمد مندور في رسالته التي تقدم بها للحصول على درجة الدكتوراة عن النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري وطبعت هذه الرسالة تحت اسم (النقد المنهجي عند العـرب) وعرض فيه تطور البلاغة العربية والنقد العربي مـن "ابـن سـلام الجمحي" حتى "عبد القاهر" الذي اعتبره "مندور" مجدداً بنظرية انطلقت من فلسفته ، وعلى الرغم من أنها تشـابهت مـع رسـالة الـدكتور العشماوي للدكتوراة التي عنوانها :(النقد العربي حتى القرن الخـامس الهجري مع العناية بنظرية النظم عند عبد القادر الجرجـاني) ؛ فـإن العشماوي يعدُّ أول من تناول نظرية عبد القاهر بالدراسة التفصـيلية موضحاً ما قام به عبد القاهر في نظرية النظم مع الاستشهادات. وإذا كان العشماوي قد تأثر بمندور، فإنه يبرز تأثير "طه إبراهيم" ، و"أحمد ضيف" في تبصير مندور بمنهج "لانسون" الذوقي التأثري أثناء دراسته الجامعية، وإن تغير منهج مندور بادئاً بالمنهج الذوقي منتهياً بـالمنهج

---

(١) د. السعيد الورقي: (العشماوي وشاعرية الموقف الأدبي)، ملخص أبحاث التكريم ، ص ١٨.

(٢) د. إبراهيم عوض: محمد حسين هيكل:أديبًا وناقـدًا (القـاهرة، مكتبـة الزهـراء، ط١٩٩٨م ، ص ١٩٠).



الأيديولوجي (Ideology) وأما ما يميز العشماوى هو تكامل منهجه ؛ فرؤيته النقدية تعتمد على الذوق أولاً و النظر في النص من حيث كونه صورة متكاملة من خلال الوحدة العضوية مع عدم إغفاله لأثر العوامل المؤثرة فى النص من : العاطفة، والبيئة والثقافة... إلخ ، وهكذا فالعشماوى يتبع (منهجاً نقدياً يقوم على موهبة التذوق اللغوى التى أنتجتها دراساته الجامعية الأولى، بالإضافة إلى تيارات الثقافة المعاصرة ، والتى امتزجت جميعاً ؛ فكونت لديه التميز أو التذوق الأدبى)[1] وقد كشف العشماوي عن معالم منهجه النقدي في قوله: (إنه ينهض على تفسير النص الأدبي ، وفهمه والوصول إلى أسرار الجمال الفني فيه وفق منهج ذوقي تحليلي) [2] ، وإذا كان النقد المعاصر قد مر بمراحل عديدة اختلطت فيها الرؤى ، والأهداف ؛ فإن من أشهر هذه الاتجاهات المميزة: الواقعية الاشتراكية، الأنجلوسكسونية . ويرى الباحث أن العشماوى "ينتمى للمدرسة الثانية؛ وذلك لتأثير آراء "ت.س. إليوت"، و"ريتشاردز" على منهجه ، كما لم يغفل العشماوى تراثه، وما يدعّم ذلك ما اعتمده منهج العشماوى فى التحقيق للنصوص الواردة فمثلا: عند تحقيق أشعار النابغة قد اعتمد على المصادر، والدراسات العربية الموثقة مع الانتفاع بالدراسات الغربية فى تحرير النصوص وتنسيقها، ووضع الموازنات. كما أنه اعتمد فى الترجيح فى بعض الأحوال على قدراته الذاتية غير متأثر إلا بمنطق الأحداث، وهو يعيشها بوجدانه مدركاً جو العصر الذى يعيشه النابغة وكذلك فعل فى دراسته عن بشار، وأبى نواس، والمتنبى؛ فتعيش تجربة كل شاعر داخل ناقدنا العشماوى بكل مؤثراتها، ودلالاتها ويتفاعل معها بيقظة ونضج.

وقد لاحظ الباحث فى شعر العشماوى ثلاث ظواهر: الظاهرة الأولى وتتمثل في أن قصائده كلها –من أول قصيدة كتبها حتّى آخر

---

(١) د. سامى منير عامر: ملامح رئيسية لجهود د/ محمد زكى العشماوى فى مجال التراث النقدى والنقد الحديث، ملخص أبحاث التكريم، ص٣١.

(٢) د. محمد زكي العشماوي : بين الموقف الفكري والرؤية النقدية ، الكتاب التذكاري (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط ١٩٩١م ، ص ٢٨ ، ٢٩) .



قصيدة (امرأة لا تتكرر) – تتماثل من حيث المستوى الفني في قوة نسجها، وصياغتها، وصورها ، والتي يمكن أن نطلق على هذه الظاهرة اسم " ظاهرة ثبات الطاقة المتجددة"، ويتبين ذلك من خلال تناول الباحث لأوئل القصائد التي كتبها، ودونها في ديوانه الأول، وهي قصيدة " سأراكِ " من مجزوء الرمل التام، وتتكون من سبعة مقاطع تأثر فيها العشماوي بالمدرسة الرومانسية من خلال تنويع القوافي، واعتماد بيت يماثل القفل في الموشحات يعود به إلى روي الكاف المكسور الذي اعتمده في المقطع الأول الذي يكرره كاملا في المقطع السابع، ويختتم به قصيدته [١]:

حدثَ القلبُ بأني عن قريبٍ سأراكِ
أصحيحٌ قَبِلَ اللهُ دعائي ودُعَاكِ؟
أم هي النشوةُ بالقلبِ فيهذي بلقاكِ
صَارحيني! أتحسينَ بأنّي سأراكِ؟
أنا لا أدري ، ولكن ربما قلبكِ يدري
بين قلبينا على البعدِ حديث الوجدِ يسري
والذي يجري على قلبي، على قلبكِ يجري
فسليهِ ثم لا تُخْفي عليّ، هل أراكِ؟
عندما أشفقَ ليلي من بكائي وحنيني
عندما رقَّ لحالي، ورأى سُقْمَ جُفوني
زارني طيفك في مهدىَ كالأمِ الحنونِ
وسرت في القلبِ بشرى أنني سوف أراكِ

كما يعتمد العشماوي في هذه القصيدة، على إشباع الكسر لروي الكاف ، والنون وهو ما يعبر عن إحساساته والإفصاح عن مشاعره بانسيابية، وهو ما أتاح له إدارة حديث بين ذاته ومحبوبته في مخيلته

(١) د. محمد زكي العشماوي : قصيدة "سأراكِ" ، ديوان أزمنة في زمان (بيروت، دار النهضة العربية، د. ت طبع، ص١٣١-١٣٥).

مستخدما فى هذا الحوار كل الأدوات اللازمة فى ذلك من الاستفهام (أتحسين / هل أراك/ أصحيح؟) ، والتكرار للكلمات فتكرر لفظ القلب عشر مرات فى القصيدة، وكرر الفعل أراك عدة مرات مع استخدامه أفعال الأمر: (صارحينى / سليه) كما استخدم للاستقبال (السين ، وسوف) مع الأفعال (سوف أروى / سأراك).

وتكمن قدرته التعبيرية فى استخدامه الأمر والاستفهام والاستقبال فى بيت واحد

صارحينى! أتحسين بأنى سأراك؟

كما اعتمد على فعل الأمر، والنفى ، والاستفهام أيضا فى بيت واحدٍ مع المضارع (فسليه ثم لا تخفى على هل أراكِ؟) فعطفه الأمر على نفى المضارع، وإنهاء الجملة بالاستفهام يعطى تعبيرا مكثفاً عن إحساسه المهيمن بأن لقاء الحبيبة ذو أهميةٍ كبيرةٍ للشاعر ، فيلجأ إلى تكرارحروف بعينها بما يخلق جواً موسيقياً خاصاً ؛ فكرر الكاف ثمانيًا وعشرين مرة ، واستخدم حروفاً متقاربة فى المخارج فى كل مقطع ، وفى المقطع السادس استخدم الشين، والسين بنسبة متساوية (٣:٣) ، والفاء والقاف بنسبة (٤:٢) مما ينبه على صدق الشاعر، وينقل إحساسه للمتلقي مع قدرة العشماوي الفائقة على التصوير فى أضيق حيز ممكن فاستخدم (سوف + الفعل المضارع + اسم + ضمير المخاطب) لتصوير المحبوبة بالطائر الحنون ، وهى استعارة كما اعتمد على التشبيه مستخدماً الأسلوب الإنشائى (ليتنى) + اسم + جار ومجرور فى بيتين متتاليين:

ليتنى الحلمُ إلى عُشّكِ فى الليل يسيرُ
ليتنى البسمةَ فى ثغركِ تعلو وتثيرُ

كما يلجأ العشماوى إلى التعمق فى بعض صوره ؛ لتجسيد العاطفة مشبهاً وجه المحبوبة بالشمس التى تجبر كسر القلوب بالحنان، والمودة مستخدماً الاشتقاق (إشعاع/ شعّ) (الفعل والمصدر) لإظهار أن هذا الحنان متدفقٌ غير متناهٍ فيعطى للصورة امتدادا و عمقاً :



رؤيتي وجهك أشهى من ضـــياءٍ لضـــرير
فيه إشعاع حنانٍ شعَّ فــى القلــبِ الكســير

وجعل الحديث هو حديث القلب منذ البداية ، وهو بمثابة الإيحاء، والرؤية التي قد تتحقق ، واستخدم معظم الأساليب الإنشائية فى رسـم صوره: كالأمر، والنفي، والاستفهام ، والتمنى،والنداء ، وجاء ببعض الأساليب الخبرية لفظاً والإنشائية معنى ؛ لتؤدى المراد منها وتحـدث نوعاً من التوازن في حواره :

أنا لا أدرى، ولكــن ربمــا قلبــكِ يــدرى
بين قلبينا على البعد حديث الوجدِ يســرى
والذى يجرى على قلبى، على قلبك يجرى

واعتمد العشماوى كتابة أبيات القصيدة في سطور تمثل دفقــاتٍ متتابعة من مجزوء الرمل التام لماله من طبيعة موسيقية معبرة عــن الحنين، والتمنى، ولكي يعطى فرصةً للحوار الدرامى الــذى أجــراه بمهارة تلقائية فجاءت بعض الأبيات مدورة:

سوف يؤوينى جناحاكِ، وأحظى برضــاكِ
ليتنى الحلم إلى عشك فــى الليــل يســيرُ
ليتنى البسمة فــى ثغــرك تعلــو وتثيــرُ

وجعل المقطع الخامس رويه راء مضمومة ، وختمــه بــروى الكاف المكسور؛ ليعطى تغير الروى دلالة بأن التمنى يختلــف عــن الرؤية القلبية حين يقول:

(لا .. بل المتعة عندى أننى سوف أراك) فهو يتمسك بإحســاس القلب الذى لا يكذبه مستخدماً الخبن كثيراً فى تفعيلة الضرب؛ ليعطى سرعة تدفق للمتحركات ، وكأنه يبث مشاعره الحميمية تجاه من يحب بتلقائية. وكل مقطع يعبر عن جزء من هذه المشاعر، ويسهم فى بناء الصورة الممتدة، ويرجح الرؤية القلبية (رؤية البصيرة) على الرؤيــة البصرية.

فاستخدم (الفعل + الاسم + الجار والمجـرور) أو (الفعـل + الجار والمجرور + الاسم) فى بناء الصورة التى تكونت مـن تشـبيه واستعارة:

زارنى طيفُكِ فى مهـدىَ كـالأم الجنـونِ
وسَرَتْ فى القلبِ بشرى أننى سـوف أراكِ

وإذا كانت القصيدة السابقة من الشعر العمودى وهى من أوائـل ما كتبه العشماوى من شعر؛ فإن القصيدة الأخيرة (امرأة لا تتكـرر) كتبها على شعر التفعيلة معتمدا على وحدة إيقاع المتـدارك (فـاعلن) حيث استخدم العشماوى كافة طاقات هذه التفعيلـة بكـل تشـكيلاتها: (فاعلُ / فاعلْ / فعْلنْ / فعِلنْ / فاعلان / فاعلاتن) مستعيناً بالزحافات ، والعلل الممكنة، ومن هنا فهو يصوغ نصه الأدبى باقتدار فى أسمى صفاته؛ ليحقق الفنية العالية فى الأداء فى صيغة فنية جماليـة تعيـد تشكيل الأبعاد الفكرية، والرؤى فى بنية جديدة فليس الابتكار للمعنى ، وإنما تكمن الفضيلة فى مهارة المبدع فى صياغته بأسلوبه بحيث تتعدد الدلالات وفق السياق ، ويتجلى فى هذا النص ثقافة العشماوى النقديـة التى أثرت فيه، وأثْرَته:

الوقـــــت أنــــــينْ..!!
والأرض جـــــــــــراحْ!
والـــد مـــعُ الأســودُ فـــى عينـــى..!!
لا أعـــرف فـــى الأرض مكـــانى..!!
فأنـــا جـــرح بملامـــح إنســـانْ..!!
يـــــا واحــــــدتى
مأســـــــاة فراقــــــكِ
وقعـــــت كالإعصـــــارِ
وكعاصـــــفة مـــــن نـــــارِ

دقـــــت رأســـــى بالصـــــخرْ
تركتنـــى بـــين الغيبويـــة والقهـــر...
مقطـــــــوعَ القـــــــدمينْ
نزلـــــت صـــــاعقة غيابـــــك
فأطاحـــــت بحمـــــائمِ روحـــــى
فـــــى بـــــاطن ليـــــل..!!
واحتشـــــدت فـــــى الـــــرأس
جيـــــــوش النمـــــــلْ
غامت عيناىَ ..!!
وأطبـــــــق صـــــــمتٌ
تاهـــــــت لغتـــــــى
فـــــى حنجـــــرتى..!!
واختفـــــت الكلمـــــاتْ..!! (١)

اعتمد العشماوى القافية الساكنة، والمتحركةُ بالكسر ؛ وتنوع القوافى بين السكون والكسر إنما يجسد ذلك شدة التأثر والتعب حينما ينخفض بالصوت إلى السكون، ولكن عندما يرتفع به يعبر عن العاطفة الحزينة الثائرة، والألفاظ تضفى الألوان، والظلال المعبرة بما يشابه ظاهرة المد والجزر فى البحر ومثال ذلك قوله (٢) :

فحنيني لك
أقوى من عصف الأنواء ..!
سأظل أحبك يا لؤلؤتي ...
حتى أُغلقَ باب العمر ورائي ..!!

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: قصيدة : امرأة لا تتكرر" رسالة حب للإنسان" ، ص١، ٢.

(٢) د. محمد زكى العشماوى: قصيدة : امرأة لا تتكرر" رسالة حب للإنسان" ، ص ٧، ٨ .

ثم يقول : يا سيدة الدنيا
قد خلق الإنسان ليحيا ..
لا خوف على مَنْ
عانق روح الله
فالموت بقاءٌ .

وإلى جانب ما سبق أفاد العشماوى من الإمكانات الصوتية للمدود فى داخل السياق الشعري بما يقوي إيحاءات الكلمات، والصور لدى المتلقى وقد وظفها توظيفاً رائعاً ؛ فاستخدم فى السطر الأول حرف المد بالياء (أنين) ، وفى السطر الثانى والثالث والرابع حرف المد بالألف (جراح / مكانى / إنسان/ ملامح) ،وانتشرت حروف المد في كل مقاطع القصيدة .

ومزج العشماوي بين الأصوات المهموسة : (ت، ث، خ، س، ش، ص ط ق ك هـ) ، والأصوات المجهورة : (د ذ ر ض ع غ) ، وجاء بأصوات الألفاظ من خلال حروف متقاربة المخارج فهي (على رغم تقارب مخارجها تفرق بينها صفات صوتية متباينة) (1) كما تفنن فى تناسب صفات حروف القافية التى لونت المقاطع فى القصيدة وهى: (النون، والراء، واللام، والتاء، الهمزة، والقاف) ، فأما النون، والراء، واللام هي حروف مجهورة ، وأما التاء ، والفاء فهما من حروف الهمس إضافة لحرف الألف الذى اختلف فى تصنيفه ؛ ولو صُنِفَ حرفاً حلقيًا من الحروف المجهورة فإن النسبة بين حروف الجهر و الهمس تكون ٤:٢، كما يُكثِرُ من علامات التعجب، والاستفهام لينبه على مصابه مستخدماً التضمين ، وهى سمة بارزة فى شعر التفعيلة؛ فيأتى بالمفعول به فى السطر الذى يلى الفعل:

تركتنى بين الغيبوبة والقهر...
مقطوع القدمين... (2)

---

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ٢٠٠٧م، ص ٤٧).
(2) د. محمد زكى العشماوى: امرأة لا تتكرر، ص ٢.

أو يؤخر الجار والمجرور المكمل للمعنى فى قوله: تاهت لغتى/ في حنجرتى...!! [1].

وفي قوله :

ماذا لو حملتني ريح الغيب
إلى أرض الخوف..؟!! [2]

ويُكثر أيضا من الحذف ؛ ليجعل المتلقى يستنتج المراد من هذا الحذف ؛ فهو ضرورة بلاغية يستخدمها العشماوى باقتدار: (تركتنى بين الغيبوبة والقهر...) [3].

وقوله: (يا نور عيونى..!!/ يا ظل الله بأجفانى...) [4].

كما يُكثر النداء لكي يساعد ذلك فى تكوين الصورة ، ويُدْخل الاستفهام ، ويكرره فى بعض الأحايين:

ماذا يبقى بعد غيابك عنى؟
ماذا أبقته الأيام لدى..؟!
ماذا لو حملتني ريح الغيب
إلى أرض الخوف ؟!!
سألوذ بمنْ ؟ سألوذ بمنْ ؟؟

والنداء ينتشر فى باقى القصيدة: يا سيدة الدنيا/ يا زهرة روحى / يا واحدتى/ يا صيفى الأخضر/ يا شمسى.

وتتكون الصورة بهذا النداء: يا نور عيونى / يا ظل الله بأجفانى/ يا واحدتى/ مأساة فراقك/ وقعت كإعصار/ وكعاصفة من نار، ويستخدم النفى:

---

(١) المصدر السابق، ص ٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٢.
(٣) المصدر السابق، ص ٢.
(٤) د. العشماوى: امرأة لا تتكرر، ص ٣.

لا أعـــــرف فـــــى الأرض مكـــــانى
فأنـــــا جـــــرح بملامـــــح إنســـــان

وبهذا النفى تتنامى صورة حية تجسد هـذه المأسـاة، ويهـتم العشماوى بالرموز؛ فيرمز لنفسه فى الصـورة السـابقة بـالجرح ، ولمأساة الفراق بالإعصار والعاصفة والصاعقة، ويرمز للفقيدة باللؤلؤة النقية والريحان، والخير، والبر، والصيف الأخضر، والشمس ، وهذه الرموز كلها تتشابك فى هذه القصيدة المتكونة من مقاطع كثيرة فتتمو، وهى تحمل الإيحاء بأن مأساة الفقد مأساة تعادل حجم الكـون كلـه ، وتجسد إحساساً واحداً مهيمناً على كل الصور ؛ فتتعـانق فيهـا كـل مكوناتها [1] ، ويقل استخدامه للجمل الاسمية: (الوقت أنـين/ الـدمع الأسود).

ويقل استخدامه أيضا لصيغة اسم التفضيل (ما أقطع/ أقـوى) ، وبالتالي هو يقدم استعمال الأساليب الإنشائية على الخبرية فى مهارة ، ويمزج بينها بسلاسة:

لا أسائل نفسي
أ أنا ذرة رمل ؟!!
أم بقايا هباء؟!! !!! [2]

ويؤدى التكرار للألفاظ والجمل وظيفة هامة فى شعر التفعيلـة عامة ، وعند العشماوى بصفة خاصة فى تكوين الصور ، وتوليـدها كما لا يخفى عليه (استغلال عنصر التكرار فى إضفاء جو موسـيقى خاص عن طريق الإكثار من تكـرار حـرف معـين ، أو حـرفين متشابهين) [3]؛

---

(١) د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة.(القاهرة، مكتبة ابن سـينا، ط٤، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢م ، ص ٣١ - ٣٣ بتصرف).
(٢) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ٩.
(٣) د. على عشرى زايد: المرجع السابق، ص ٤٨.



ولننظر في تكراره لحرفي العين و الغين والمزاوجة بينهما فى براعة:

صاعقة غيابـك
غامــت عينـــاى
بوســـــع امــــرأة غيــــرك[1].

كما يكرر ألفاظًا بعينها فيكرر "كنت" أربع مرات ، و"ماذا "ثلاث مرات، وهو ما يفيد نقل الإحساس للمتلقى ، وكأنها طرقات متتالية فى الآذان، ومخاطبة للوجدان. أما تكرار الجمل فنجده يكرر قوله: (هــل فى وسع امرأة غيرك) ثلاث مرات، وتتكون الصورة من خلال هــذا التكرار:

هـــل فـــى وســـع امـــرأة غيــرك
أن تحمــــــــل قلبــــــــا
يغمــــــر كـــــل النـــــاس
بنــــــــور الحـــــــب
هـــل فـــى وســـع امـــرأة غيــرك
تـــؤمن أن حيــــاة المـــــرء
رســـالة حـــــب للإنســـــان
كيـــف بوســـع امـــرأة غيــــرك
أن تصـــبح مثـــل العشـــب؟!!.
ومثـــــــــل المـــــــــاء
فيهــــــا قلـــــب الأطفـــــال
وإحســـــاس البســـــطاء ؟!!. [2]

وتكوّن الصور، وتولدها من خلال الاستفهام ، والتكرار، والنداء هو ما يخلق جواً من التوتر الانفعالي للتوحيد بين كل الصور؛

---

(١) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ٢،٣.
(٢) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ٣.

فالصورة فى كل مقطع جزئية تنمو داخل وجدان المتلقى، وهى صورة ممتدة لا يمكن أن توجد فى امرأة غير المرأة التـــى يتحـــدث عنهـــا العشماوى فهى امرأة لا تتكرر:

وعندك لا يتوقف
نهـــر الحـــب عـــن الجريـــان..!!
بل أنـــت امـــرأة
لا تتكـــرر فـــى أى زمـــان...!!. (١)

ولابد أن ننتبه إلى أن التكرار للجملة يقوم بوظيفـــة هامـــة ألا وهي: (التحذير، والتنبيه حين يكون الإحساس، والتردد، والحيرة، ولا شك أن في هذه الأسطر عوامل لغويـــة مســـاعدة لنقـــل الإحســـاس، كالاستفهام، وتزاحم الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة) (٢).

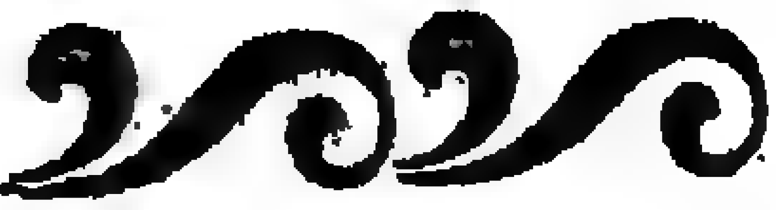
ويعتمد العشماوى على المفارقة التصويرية باقتدار من خـــلال تفتيت طرفى المقابلة إلى مجموعة من العناصر الجزئية بحيث يكـــون كل عنصر مقابلا للعنصر المضاد له؛ فالطرف الأول هو الحزن على الفراق، والطرف الثانى استرجاع لما قبل الفراق؛ ليجسد من خلالهمـــا المعاناة الحقيقية، وأثر الفقد على ذاته فأظهر من خلال الـــنص هـــذا المصاب الجلل فى أربع صور يتناول فى الصورة الأولى وقع المأساة عليه من خلال التشبيه لها بالإعصار، والعاصفة:

(يا واحدتى/ مأساة فراقك/ وقعت كالإعصار / وكعاصفة مـــن نار....).

ثم في الصورة الثانية يعبر عن مكانتها ، ومنزلتها: (يـــا نـــور عيونى/ ياظل الله بأجفانى/... بل أنت امرأة لا تتكررفى أى زمـــان)، وفي الصورة الثالثة تجسد واقع الفقد وأثره ، ويبث من خلالها لواعج ذاته ، وذهاب الأمل:

---

(١) المصدر السابق: ص ٤.
(٢) د.محمد العبد: اللغة والإيداع الأدبى (القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجـــامعى، مكتبة دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٧م، ص ١٣٢).



(ورحلت/ ما كان رحيلك/ أبدا فى الحسبان../ ماذا يبقى بعد غيابك عنى/ ماذا أبقته الأيام لدى/ إلا الشجن الليلى/ وإلا الغثيان) (١).

والصورة الرابعة تصور المناجاة والتمسك بهذا الحبيب: (مدى كفّ الطهر إليّ ؛ فالغربة موت الحى)، وتتضح هنا رؤية صوفية خالصة تمثل الغربة الحقيقية للإنسان فى هذا الكون ؛ ولايزال العشماوى فى تعلقه بالمحبوبة التى فارقت الدنيا بالجسد فقط مصوراً هذا الحنين :

فحنينيَ لك/ أقوى من عصف الأنواء..!!
سأظل أحبك يا لؤلؤتي...
حتى أغلق باب العمر ورائى..!! (٢)

وهو بهذه الطريقة يعتمد على الترابط بين الصورة الجزئية التى تعطى رؤية شاملة لإحساس الفقد ومنزلة الفقيدة مما يرتب الجو النفسى للمتلقى عند ما يتابع الصور التى يصورها العشماوى ، فتنمو القصيدة من خلال هذه الصور بشكل طبيعى معتمدا على التكرار، والصور التشبيهية فى أقل حيز من الألفاظ ، والمفارقة التصويرية، ويلون قوافيه باستخدام السكون،والكسر ليعبر عن مأساته وواقعه ، ويدلل من ناحية أخرى على أهمية القافية فى خلق الإيقاع الموسيقى المناسب، ويستخدم التنوير بشكل يستكمل من خلاله رسم الصورة الكلية،ولا يعتمد عليه كقاعدة عامة فيقول :(يا صيفى الأخضر/ يا شمسي/ مدّى كفّ الطهر إليّ لأراكِ واقرأ شعرى/ بين يديكِ/ وأعانق فيكِ السماءْ)(٣).

وهو يعمد إلى إشباع الكاف المكسورة فى (يديكِ) لينسجم الإيقاع على المتدارك (الخبب)، وتظهر مقدرة العشماوي فى توظيف خاصية الإشباع في شعر التفعيلة ، ومن هنا استطاع العشماوى أن يقضى على ثنائية اللفظ والمعنى ، ويعطى مساحة أرحب للعاطفة والوجدان.

---

(١) د. العشماوى: امرأة لا تتكرر، ص ٥.
(٢) المصدر السابق: ص ٧.
(٣) المصدر السابق: ص ٦.

والظاهرة الثانية: تنقيح العشماوى لشعره، ويثبت ذلك بالمخطوطة التى خطها بيده ، وهى قصيدة بعنوان: " مضى مضى.... بلا رجوع " التى يقول فيها:

سألتُ عنه فى الصباحْ
ناديتهُ فلم يجبْ.!!
وقلتُ ربما غفى..!!
وظلَّ صامتا...
هززته .. لم ترتعش جفونه
وقد كان ميتا
وعندما سألت أمهُ
وجدت وجهها ممتقعا وباهتا[1].

ولكنه عندما نشر هذه القصيدة بديوانه الثالث: "ولم يقل وداعا" قام بتعديل؛ وهو حذف السطرين الأخيرين وكتب الأتي :

هززته
لم ترتعش جفونه...
وظل ساكتا[2].

واستكمل باقى القصيدة ، وهو ما يدفع الباحث إلى القول بأن العشماوى لم يكتب قصائده دفعة واحدة والدليل على ذلك أن تغييره لكلمة (ميتا) ، واستبدالها بكلمة (ساكتا) ، ليضفى عمقاً على المعنى ، والتكرار سبقه قوله: (وظل صامتا) ليظهر للمتلقى فداحة هذا الرحيل لمن يحبه، وحذفه لآخر سطرين من المخطوطة هدفه التقليل من

(١) د. محمد زكى العشماوى: مخطوطة (مضى مضى... بلا رجوع) صورتها بملحق الرسالة، ص ٢ من المخطوطة.

(٢) د. محمد زكى العشماوى: ديوانه "ولم يقل حتى وداعا" ، ص٣٤.

السردية وتجسيد هذه المأساة – حادث الفقد – بشكل يجعل القارئ يتابع الحدث بكل ما فيه من تصعيد درامي وصور فاعلة.

والعشماوى من النقاد الذين يؤمنون بأن عمل الناقد عمل إبداعي لا يقل عن عمل الأديب فما صنعه من حذف ، وتعديل فـي قصـيدته (مضى مضى بلا رجوع) هو تأكيد على أن المبدع (يضع نصه الأدبى فى أسمى صفاته محاولا تحقيق الفنية فيه؛ فإن الناقـد يقـوم بعمليـة استنباطية لهذا المنتج مخرجا إياه فى صيغة فنية جمالية، لا يقف عند حدود التفسيرات، والتحليلات، والتبريرات ، وإنما يتعداها إلى تشكيل أبعاد فكرية تؤدى إلى توسيع الرؤى) [(١)].

فالمبدع من ثم يقوم بدور الناقد بل يتضح أثر النقد فـي العمـل الإبداعي فالشاعر حينما ينظم قصيدته ، وينقحها ، ويعدل ما فيها إنما يدرك بذلك أن البيت لا يقوم بنفسه كوحدة متكاملة بل هو يمثل خليـة داخل البناء الفنى فهو يُجمل ، أو يستبدل ، أو يحذف بما يخدم السياق العام، لأن الإبداع هو ومضات تدهم المبدع فيحاول أن يسـجلها ثـم يجرى عليها نظرة نقدية متفحصة[(٢)].

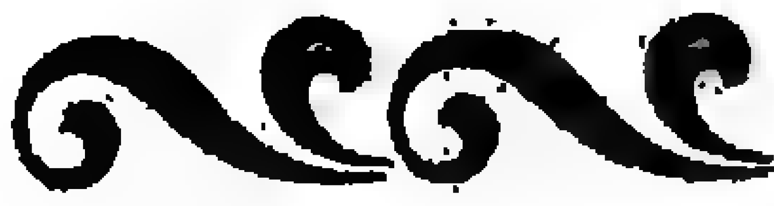
وأما الظاهرة الثالثة فهى "النزعة الصوفية"، وإن حَمَلَـتْ فـي ديوانه الأخير(ولم يقل حتى وداعا) نوعاً من الألم إلا أنه لم يفقد الأمل فى الغد ، وفى داخل الديوان ما يجسد الغربة الروحية عند المتصـوفة لكنها تمتزج بألم الفقد عند العشماوى:

(وأظـــل أهـــيم علـــى وجهـــى
أبحـــث فـــى الطرقـــاتْ
عـــن وجْـــهٍ يعرفنـــى..!!
يعـــرفُ حزنـــى

---

(١) د. محمد خضر زبادية وحبيبة الظاهر: أدبية البنية النصية فـى ضـوء العمليـة الإبداعية والممارسة النقدية، ص ٧٧.

(٢) د. مصطفى سويف: العبقرية فى الفن (القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القـومى ، المكتبة الثقافية(٢٠)،أول سبتمبر ١٩٦٠م ، ص ٨٥ بتصرف).



لكـــن العـــالم مـــن حـــولى
لا يســــــــــمعنى
فأنـــا وحـــدى فـــى صـــحراء...!!
كالغصـــــن الـــــذّابلِ
يبكـــــى أوراق الشـــــجرِ
اليابســـــة الصـــــفراءْ..! (١).

لكن العشماوي ما يلبث أن يرى فى الألم متنفساً لبصيصِ الأمل، وكأنه يتشوف عالماً آخر يُسعدُ الناظرين إليه:

(دعنـــــى أصـــــعد
نحـــــو الشـــــرفة
شـــرفتك الخضـــــراءْ..!!
كـــى اســـتروح فـــى شـــرفتك الأمـــنْ.!!
وأرى وجهـــــــكَ
ينشـــــر حـــــولى
عطـــرَ الزنبقـــة البيضـــاءْ) (٢).

وهذا التكرار لكلمة "الشرفة" إنما يحمل رمزاً لعالم العشـماوى الخاص الذي يمزج بين الصوفية والرومانسية ، ومن هنـا فتجربـة العشماوي (تجربة ذات طابع نفسى حيوى، ولذا نجدها لغة مرمـوزة توائم ما تعبر عنه من أحوال نفسية ، ووجودية عالية كما نجد التجربة الصوفية تستضئ بالحدس (Intuition))(٣)، والحدس هو التعبير عن الفن نفسه هو الرؤية التي تتجاوز إمكانات العقل المحدودة لكي تقبض على ينابيع الفن ، وتنسب إلى برجسون الفرنسي وكروتشه الإيطـالي

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: يا أغلى نعم الله على ، ديوانه (ولم يقل حتـى وداعـا) (القاهرة، للدار المصرية ، د.ت.ط ، ص٨٨).
(٢) المصدر السابق : ص ٨٩.
(٣) د. عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض دراسة في فـن الشـعر الصـوفي (بيروت، دار الأندلس، د.ت.ط، ص ١٤٥).

وحينما يضيف إليها كلمة "الخضراء" مرة ، وكلمة "الأمن" مرة ؛ إنما يرمز لعالم مثالى يحاول أن ينقله العشماوى لواقعه بلغته،ورؤيته وهو ما يفسر لدينا التحام الذات بالموضوع والموضوع بالذات. وأما تأثر العشماوى بأدباء المهجر فى صوفية رومانسية النزعة تمتلك القدرة على الكشف، واستلهام الروح الخلاقة، وتتلخص ذلك فى إيراده بعض التعبيرات الدالة على سعة الإطلاع على الكتاب المقدس مثل شعراء المهجر الذين يتمسكون بالخيط الروحى محتقرين لغة القوة الغاشمة ؛ فيستلهم "نعمة قازان" حادثة الصلب من معتقده المسيحى:

(والسيف يقطع حسبما لا حياة له ... وليس يقطع إيمانا إذا وثبا
إن كنت للحق سيفا كن ضحيتهُ ... لم يظهر الحق إلا عندما صلبا
الحق لله والدنيا مجاهدة ... وأن بالحب لا بالحق من غلبا) (١)

وأما العشماوى يوظف لفظة (الصليب)في إظهار مقدار الألم الذى يعانيه المرء من إحساس الفقد، وتشبيه الفقد بالصلب فى قصيدته: "لماذا تعجلّت أخذ القرار" :

(فمنذ غيابك
ما من مكان على الأرض
إلا وأحمل فيه صليب عذابى..!!
وما عدت ألبس إلا قميص اكتئابى.!! (٢).

كما حاول العشماوى محاكاة شعراء المهجر بتنويع القوافى فى قصيدة "الجوع"، والتى يقول عنها فى هامشه أنها مستوحاة من قصيدة نثرية كتبها "نعيمة" عام ١٩٣٠م في أحد عشر سطراً :

---

(١) د. كمال نشأت: شعر المهجر (القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية ١٥٠، ص ٤٣).

(٢) د. محمد زكى العشماوى: (ولم يقل حتى وداعاً) ، من المتقارب ، ص ٤٨ .

(ألقــت الأقــدار فـــى قلبـــى حبــة
وسرعان ما اشتبكت جذورها وتمادت.
وضــــخمت ســــاقها وتعالـــــت
والتفـــت أغصـــانها وترامـــت
إلى أن حجبـت عنـى الأرض والسماء
وهـــا هـــى اليـــوم مثقلـــة بثمــار
مــا إخــال الملائكــة يتـذوقون مثلهـا.
وأنــا الــذى يغــذيها بعصــير قلبــه.
وإن أكُ جائعــاً حتـــى التلـــف.
لســت أجـــرؤ أن أمــدَّ يــدى.
إلـــى ثمـــرة مــن ثمراتهـــا) (١).

وانتقى العشماوى بذكاء المبدع، والناقد البحر الأقرب للتعبير عن هذه القطعة النثرية السابقة في سياق شعرى له إيقاع متناغم ؛ وهو مجزوء بحر الرمل، وصاغها فى اثنى عشر بيتا، وتتقارب الألفاظ لحد كبير مع ألفاظ النص النثري ، واستطاع فى أقل حيز تعبيرى صياغة صورة ممتدة جعلها فى ثلاثة مقاطع متساوية الأبيات ، ولون فى الروى فجعل روي التاء فى المقطع الأول، وروى الراء فى المقطع الثانى، وروى الهاء فى المقطع الثالث، واعتمد العشماوى على القافية المقيدة فى المقطع الأول، والمقطع الثانى، وفى المقطع الثالث استخدم قافية مطلقة، وكل مقطع يحتوى على صورة جزئية تتحد مع غيرها لتكون صورة كلية يسيطر عليها إحساس واحد يهيمن على أرجاء القصيدة :

(ألقت الأقدار فى قلبى على الغفلــة حبــةْ
وسريعا وثبت أغصانها فــى الجــو وثبــةْ
ملأت كــل فضــاء، وتعالــت مشــرئبةْ.
وبدا كل نباتٍ حولهــا يــذبل هيبــةْ) (٢).

(١) ميخائيل نعيمة : ديوان "همس الجفون" (بيروت ، مؤسسة نوفل ، ط٥ ، ١٩٨٨م ، ص١٤٤).
(٢) د. محمد زكى العشماوى: أزمنة فى زمان ، الجوع ، ص ١٣٤.



ثم يرسم صورة للآمال الطموحة بالشجرة المثمرة، التى تعطى ثمارها بلا مقابل، وبهذه الصورة الممتدة التي نجد فيها الصوت، والحركة، واللون ، وقد استطاع أن يجمع هذه المؤثرات فى قوله: (قطف لم يشهد الليل مثيلا والنهار) (١).

فإذا كان اللون هو الذى تحدده الثمرة التى لم يفصح العشماوى عن نوعها، ولا اسمها، وكذلك نوع الحبة فيبدو أنها رمز له دلالاته فى فكره ، ووجدانه، فهو يصوِّر هذا التنامى للحبة فى أقل حيز تصويرى: (وبدا كل نباتٍ حولها يذبلُ هيبةْ).

والتزم بالباء قبل التاء الساكنة في المقطع الأول فى الضرب (حبةْ /وثبةْ /مشرئبةْ/هيبةْ)، والتزم الألف قبل الراء، والهاء الممدودة فى المقطع الثانى، والمقطع الثالث: (ثمار/نهار/ دار/ تحار/ غذاها/ طواها/ خباها/ يداها)، وأكثر من الأفعال الماضية؛ لكنه يمزج الأفعال الماضية بالأفعال المضارعة فى المقطع الثالث فى براعة واقتدار:

(وهنا من ماء قلبى تحتسى دوماً غذاها
إن أجُعْ يوما، وتبلى النفس من فرط طواها
هل ترانى ابتغى العيش على حلو جناها؟
خشيت نفسى، وهابت، كيف تمتد يداها) (٢).

وجاء بالاستفهام (هل/ كيف)، واستخدم أداة الشرط (إن) معتمدا القافية المطلقة؛ ليعبر فى مزجه بين هذا كله عن التفاعل، والاستمرار فى هذا الرمز المثالى الذى يسقيه الشاعر من ماء القلب، ويفك شفرة هذا الرمز قليلا، ولعله البذل، والعطاء، ومحبة الخير ، ولعل هو ما يحلم الشاعر أن ينتشر فى عالمه، واستخدم الخبن ليتناسب مع سرعة تدفق الومضات الشعرية كما تكررت حروف معينة بشكل ملحوظ؛ وهى: التاء، الشين، السين، الهاء، اللام، وهو ما ينم على وعى الشاعر

(١) المصدر السابق: ص ١٣٤.
(٢) د. محمد زكى العشماوى: أزمنة فى زمان، الجوع، ص ١٣٤.



بالطاقات الصوتية لهذه الحروف داخل السياق من جهر، وتفش، وصدع بهذا الأمل. كما تأثر العشماوى بكتابة القصائد النثرية مثلما تأثر شعراء المهجر بذلك في بلاد المهجر، وهذا التأثر اتضح في القصائد التي كتبها على نسق الشعر الإنجليزي أثناء وجوده بلندن كما تثبت تواريخها ذلك، بل إنها كانت محاكاة لهذا النسق الذى لم يكرره اللهم إلا فى قصيدة (ابتهال))[1] – إذا عددناها قصيدة – والدليل على ذلك أن العشماوى حينما صاغ قصيدته التي تحمل نفس اسم مقالات صدرت لإليوت عام ١٩٢٠م بعنوان (الغابة المقدسة) كتبها على الشكل العمودي، ولعل العشماوى حاول فى هذه القصيدة إبراز معالم عالمه الشعرى، وإظهار تطابق الرؤى العميقة مع الفكرة الفلسفية بحيث يؤدى ذلك إلى (تجسيم للرؤيا الخلاقة. وتركيز للفكرة الفلسفية فى بؤرة شعورية تعتمد على الحدث بقدر اعتمادها على الشعور الصادق، والتأمل الأمين)[2].

وجاءت قصيدة " الغابة المقدسة" من الكامل التام في واحد وثلاثين بيتا بروى موحد هو حرف النون المكسور معبرا عن عالمه الخاص، ووظف أفعال الأمر لتعبر عن الانطلاق (غرد/اهبط)، واستخدم الأسلوب الخبرى لتقرير حالة الواقع:

(فالترب يجمعنا وفى ذراته … الوحشُ والإنسانُ يلتقيانِ.
قد سرتُ فى غلَسِ الدجى ونجومهِ … وشَرِبْتُ من يَدِ فَجْرِهِ الريانِ
وسكَنْتُ للبحر العظيم، سكونهُ … وهديرهُ الوحشيُّ لى سيانِ
طابتْ له أذنى، وطابَ صراخهُ … أشجانه في غَضْبَةِ أشجانى
إن جئتهُ تَتْجَابُ سُحُبُ كآبتى … ولَّتُوب من خوْفِى ومن أحزانى)[3].

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: ديوانه "ولم يقل حتى وداعا" ، ص٥-٩ .

(٢) د. فائق متى: إليوت (القاهرة، دار المعارف، ط٢، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ١٧، ص ٣٤).

(٣) د. محمد زكى العشماوى: أزمنة فى زمان، الغابة المقدسة، ص ١٣٧، ١٣٨.

ومع شيوع تكرار حروف : السين، والشين، والتاء، والنون ، فإذا كان الروى المكسور (النونِ) هو المفتاح الصوتى المعبر عن إحساسات الشاعر؛ فهو يشارك فى رسم الصورة لهذه الدنيا التى يحياها الناس، ويكرر (إنما، أنا)، ويستخدم أسلوب التمنى (ليت)، والنفى (لا أحتسى)، والنهى (لا تكنْ)، وهى أساليب إنشائية ، ويعتمد على التعبير عن المستقبل باستخدام السين مع الفعل ليرسم صورة للأمل المتجدد برؤية مفعمة بالحيوية ، ويحاول الحرص على توازنه النفسى وموقفه :

(سأظلُّ فى تيهٍ وفى هذيانِ مادمت ذا فكرٍ وذا وجدانِ
أنا فى ضجيج الناس صوت ضائع أنى ذهبت ضجيجهم يغشانى
أخشى على أذنى صراخ حديثهم وأخاف من فزع على إيمانى
أنا لا أراهم فى الضجيج وإنما فى عزلتى بين الرُّبا والبانِ
والناسُ قد أسرتهم أطماعهم يستعذبون العيش فى أكفانِ) (١)

كما نجد أنه يحاكى المتنبى فى مقدماته بتلخيص الفكرة الأساسية أو موقف، ثم يفصّل ذلك ويعمقه بأطراف الصورة الممتدة التي تتحقق من خلال التراكيب، والأدوات اللازمة من تشبيه، واستعارة، وطباق ، وتكرار، وتمازج صوتى على مستوى الحروف من جهة وعلى مستوى الكلمات من جهة أخرى، وكل ما سبق يجسد سمات الأسلوب الواضح، لإفهام المتلقي وهو ما يحقق الجمال الفنى، ويكسب الإيقاع انسيابية، وتأثيراً عميقاً في النفس. ويميل العشماوي إلى الحكمة في بعض المواضع بأساليب الالتفات؛ فيستخدم ياء المتكلم (ضمير متصل)، والضمير المنفصل للمتكلم (أنا)، ويلجأ إلى الاستدراك باستخدام "بل"... واستخدم كل ذلك للتخصيص، ولتحديد وجهته وموقفه:

(قيثارتى عند الجميع وإنما نغماتها تنسابُ للفنّانِ
أنا إذ أعلمُ لا أعلمُ حكمتى بل أكتفي بمحبتي وحناني) (٢).

---

(١) المصدر السابق : ص ١٣٦.
(٢) المصدر السابق : ص ١٤٠.



وما أوردناه يؤكد أن العشماوى فى دواوينه لم يتبع إلا الأوزان الخليلية سواء فى الشعر العمودى ، أم في شعر التفعيلة الأكثر فى قصائده[1].وهذا ما يدعم سعة نظر العشماوى ووضوح رؤيته التى تبتعد عن الأهواء، والاتجاهات القلبية، فهو حينما حاكى قصائد النثر، وثبت لديه أنها ليست جديرة بالانتساب إلى الشعر، وإن كانت تحمل روح الشعر لم يتأخر فى أن يصدع بهذا مستشهدًا بما جاء به كولردج فى نظرية الخيال، وحسم وجهته فى مقاله (رؤية نقدية حول قصيدة النثر) مبيناً أن هناك فارقاً ما بين لغة الشعر، ولغة النثر بقوله : ("إننى استعمل الوزن لأننى على وشك أن استخدم لغة مختلفة عن لغة النثر")[2] ولابد أن تندمج كل عناصر المكونة للقصيدة كالسبيكة الواحدة فقد (أكد النقاد العلاقة العضوية الحية التى يجب توافرها بين الوزن، وغيره من مقومات الكلام المنظوم، وأن تكون العلاقة بينهما ليست مجرد علاقة شركة أو حوار)[3]، بل يذهب العشماوي إلى أن حداثة الشعر لابد أن يصحح مفهومها فلا يصح (أن تبحث إلا استناداً إلى اللغة العربية ذاتها ، وخصائصها الفنية، والإيقاعية، والتشكيلية، والعالم الفنى الذى نشأ عنها) [4] موضحاً برؤيته الناقدة البصيرة من أن الحداثة كانت اكتشافاً لآفاق جديدة ؛ فقد عرفها الشعر العربى بالخروج على النمطية ، وخلق المبتكر والجديد قبل "بودلير"، و"مالارميه" ، و"رامبوا" بحوالى عشرة قرون وتمثلت مظاهر هذه الحداثة عند "بشار"، و"أبى نواس" من خلال الإبداع الذي يبحث عن رؤى ، ومساحات من الكشف جديدة ، ومبتدعة[5].

ومن هنا فإن تعدد الثقافات لدى العشماوى، وانصهارها عربية المنبع، وغربية معاصرة، وبروافدها المتعددة قد أتاح له أن (يتناول

---

(١) د. أحمد عوين: ندوة تكريم العشماوى فى ذكراه الأولى بقصر تذوق سيدى جابر عام ٢٠٠٦م، (تسجيل صوتى)، (بتصرف قليل).

(٢) د.العشماوى: مخطوط (رؤية نقدية حول قصيدة النثر)، ص٦.

(٣) المصدر السابق، ص٧.

(٤) د. العشماوى: ملفات الحداثة، مدخل إلى موضوع الحداثة، بحوث المؤتمر الشعرى الثانى لأتيليه الإسكندرية من ١١-١٢ أكتوبر ٢٠٠١، ص١٥.

(٥) المصدر السابق : ص ١٤ بتصرف .



الأعمال، والتيارات، والشخصيات الأدبية التى تجاوزت شهرتها نظام اللغة الأصلية التى كتبت بها، كما تجاوز تأثيرها نظام العصر الذى ألفت فيه، ومن ثم عُدت من ضمن التراث الأدبى الإنسانى الذى تتناقله الشعوب جيلاً بعد جيل)؛ [١] فكتب عن الكثير من الأدباء العالميين أمثال: طاغور، وكروتشه ، وبايرون، بليك، يونسكو، شيلر، سترنبرج، وغيرهم كما ركز على بعض الأعمال الأدبية، وناقشها، فناقش ما كتبه "كولن ولسن" فى ظاهرة الاغتراب، وما أثاره كتاب ولسن (الغريب) ، ووضع الخطوط العريضة التى يرمى إليها هذا العمل، وإلقاء الضوء عليه فى أهم ما جاء به (من مشاكل تتصل بموضوعنا الذى نتحدث فيه، وهو موضوع الغربة التى يعانى منها مفكرو العصر ما كنهها ؟ وما الدوافع التى ساعدت فى إيجادها ؟ ثم السبيل إلى التخلص منها ، أو تفاديها) [٢] .

إن ثقافة العشماوى الموسوعية جعلته ينظر إلى التواصل بين الآداب فى ضوء معايير؛ وهى عدم المساس بالثوابت، والأصول، فكان هذا دافعه إلى عقد الموازنات بين الأعمال الأدبية موضحاً رؤية كل أديب ووجهته الخاصة، و محدداً منطلقاته فبيّنَ أوجه الاختلاف فى (مسرحيته أوديب) بين "صوفوكليس"، و"توفيق الحكيم" ،وفي "بيجماليون" عند "برنارد شو" ، وعند "الحكيم"، وفى القصة أبان عن الرؤى (لقصة ليلى والمجنون) عند العرب، وعند الفرس . فهو لا يشك فى أثر الحضارات في التلقيح الثقافي؛ فقراءاته المتعددة أتاحت له رؤية أن جذور القصة لها أصداء عند العرب، وبخاصة عند "الأصفهانى" في كتابه الأغاني ، وفي "كليلة ودمنة"، و "فى ألف ليلة وليلة" وهى إرهاصات لا تنكر وإن كانت غير ناضجة، و على الرغم من أنهم قد أهملوا كتاب (ألف ليلة وليلة) لكونه من أدب السوقة لا أدب الخاصة؛ فإن حكايات هذا المؤلف تحمل من الواقع والرمز [٣].

---

(١) د. محمد زكريا عنانى: الأدب المقارن وقضايا التأثر والتأثير (الإسكندرية، كامب شيزار، دار الخدمات الجامعية، د. ت طبع، ص٢٣).

(٢) د. العشماوى: أعلام معاصرون من الشرق والغرب، ص٢٢٥.

(٣) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ط ٢٠٠٠ ، ص ٣٢٤) .

ويوضح العشماوى الصلة بين نقد الرواية، والنقد الأدبى فى كون الرواية، أو القصة تنتقد واقعاً، وإن كان برمز ما يحتوى على صراع فى حين النقد الأدبى يعمد إلى الفكر، والصورة، واللغة. وأما رؤيته للواقع الأدبى العربى ، والنقدى بالذات أنه يفتقد إلى الطاقة التصويرية التحليلية، والنقدية ؛ لأن القصور فى الرواية العربية يعود إليها، ويبدو فى أشكاله من تحليل الشخصية، والحدث أو لعناصر أخرى.(١)

وإذا كان قد ثبت بالدليل القاطع اكتشاف مستشرق أسباني يدعى (إزيكو تشيرولى) كتاباً عربياً يحوى قصة المعراج أمر الفونسو العاشر (ملك قشتالة)- حكم من ١٢٥٣م إلى ١٢٨٤م- شخصاً يدعى "إبراهيم الحكيم" بترجمته من العربية إلى اللغة القشتالية- أصل الأسبانية المعاصرة- وترجمه فى بلاطه إلى اللغتين اللاتينية والفرنسية، ووجد هذا المستشرق المخطوطات الثلاث فى مكتبة بأكسفورد،وباريس، والفاتيكان(٢) ، وهذا ما يجعل الباحث يرجح احتمال تأثر دانتى بأصول عربية إسلامية فى مؤلفه الشهير(الكوميديا الإلهية)لأنه يتفق مع مستشرق آخر هو " بلاسيوس" الذي أصدر كتابا بعنوان: "العلم الإسلامي لما بعد الحياة في الكوميديا الإلهية "، وهذا ما يجعلنا أيضاً نتفهم آثار ابن عربى فى نظرية الخيال عند كولردج.

وقد أكد أستاذنا الأستاذ الدكتور.عثمان موافى اعتراف المستشرق "جب" من تأثر القصص الأوروبية بمؤثرات عربية بطريق مباشر، أو غير مباشر؛ فوجود ترجمة لقصة "حى بن يقظان" لبوكوك باللاتينية وتصريح لافونتين بتأثير "كليلة ودمنة" فى الجزء الثالث من أقاصيصه(٣)، ولأن العشماوي كان يدرك تماما هذه الحقيقة ؛ فقد تميز

---

(١) المصدر السابق، ص٧ بتصرف.

(٢) مجلة الهلال : جزء خاص عن أعلام المستشرقين ، عدد المحرم ١٣٩٦هـ- يناير١٩٧٦م، ص٤٨بتصرف.

(٣) أ.د.عثمان موافى: التيارات الأجنبية فى الشعر العربى منذ العصر العباسى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٦ ،سنة ٢٠٠٠م ، ص٤٣١، ٤٣٣ بتصرف قليل).

نقده بالوسطية أي عدم الانحياز إلى التراث العربي أو الأدب الغربي، وإنما سعى إلى الملاءمة بين هذا وذاك بحيث (لم يقتصر على حضارة واحدة من هاتين الحضارتين - الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الغربية- دون الأخرى بل هما معاً، حيث يرى في هذا نوعاً من التكامل، والتوازن المعرفي)[1].

ومن خلال ما سبق يتضح تأثير ثقافته في سبك قدراته النقدية المتنوعة ، واتسم منهجه بالتذوق الموضوعي الذي قدم المسببات للوجهة التي يوليها في قدرة على التحليل الدقيق،ولغة رصينة قد ترجع لمحفوظه من الأشعار، والدواوين إضافة إلى المادة التي جمعها من لسان العرب في جمع كتابي النبات و الحيوان لأبي حنيفة الدينوري[*] وغيرها الكثير من المصادر التي أثقلت لغته، وتميز نقده بالموضوعية بوصفه شاعراً مطبوعاً سلس الأداء رقيق الإحساس يقدر معاناة الأديب المبدع.

وبعد تناولنا لثقافة الناقد اللغوية، والأدبية، والنقدية يجدر بنا الحديث عن ملامح هذا المنحى النقدي الذي تبناه العشماوي في تحليله للنص الأدبي من ذوق فني، وتفسير دلالي قائم على دراسة الصور مجتمعة ، ونظرته للقيم الشعورية والتعبيرية ... وهذا ما سوف نتناوله في الفصل القادم .

---

(١) أ.د. عثمان موافي (أصالة معاصرة)، عمر من الحب والذوق الرفيع (١٩٢١م-٢٠٠٥م)، ص٣٨.

(*) من حديث العشماوي مع الشاعر على عبد الدايم في ١٩٩١م.

الفصل الثاني

"اتجاه العشماوى فى النقد الأدبى"

- الذوقً الفنى الناقد .

- التفسير الدلالى القائم على نظرية الخيال، و دراسة الصور مجتمعة .

- نظرته للقيم الشعورية والتعبيرية الكامنة في العمل الأدبي، ومعالم الشخصيات الأدبية عنده.

خلاصة القول

"الاتجاه النقدى للعشماوى"

ويبدو لي أن اتجاه العشماوى في النقد الأدبي يمكن رسم معالمه من خلال ثلاثة محاور هى:

- الذوق الفنى للناقد.
- والتفسير الدلالى القائم على نظرية الخيال، وما يستتبعها من دراسة للصور مجتمعة من أبعاد نفسية، وما تمثله من وحدة عضوية.
- ونظرته للقيم الشعورية، والتعبيرية الكامنة فى العمل الأدبى، ومعالم الشخصيات الأدبية عنده.

- **الذوق الفني للناقد:**

وهذه الحاسة الذوقية هى أساس مهم (لا مفر منه في فهم الأثر الفنى، وتفسيره ،والحكم عليه) [1]، وفى هذا الصدد ينبه إلى أن التأثرية ، والعاطفية لا ينبغى أن تؤثر على العمل الفنى مؤكداً على المبدأ الذى أرساه طه حسين فى أن (كل أثر فنى خلق روحي لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية) [2] ثم ينتقده فى لطف متخذا العذر لطه حسين من أن التأثرية والعاطفية (لم يلجأ إليها إلا فى حالات قليلة مرجعا ذلك لاستثارة العاطفة، والحماسة لموقف أو بيت من الشعر) [3] وهو فى ذلك يدرك الفرق بين حكم العاطفة، وحكم الفن الذى يخضع للذوق الفنى المنبثق من خلال المعايشة للأثر الأدبى، فأي (حكم لا يستند إلى دليل مقنع منبثق من داخل الأثر الفنى نفسه يصبح حكمًا قابلا للنقض) [4]. ولعل التذوق الفنى هو المبدأ الذى يجعل الناقد يذهب إلى (التأمل الباطنى ليتجاوز دخيلة العمل الأدبى إلى دخيلة الأديب، ويرصد هذا الأثر المتبادل بين خصال النص ، وخصال الشاعر) [5]،

---

(١) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية ، ص ٤١٥.
(٢) المصدر السابق: ص٤١٧.
(٣) المصدر السابق: ص٤١٧.
(٤) المصدر السابق: ص٤١٨.
(٥) د. حلمى مرزوق: مقال بعنوان: الرؤية النقدية والمنهج (الكتاب التذكارى، محمد زكى العشماوى، إبداعا وفكرا، ، ص ٨٥).



وهذا ما يدفع لمعرفة ما يميز أسلوب المبدع (فالأسلوب هو مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة النفسية)[1] حيث ينتقل أثرها إلى الأغراض المختلفة.

ويضع العشماوى مقياس التذوق فى مكانه الصحيح، ويرجعه (إلى أصالة الحاسة الفنية، وإلى الدربة، والمران، والتثقيف) [2] ، وهو ما أكده عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز مبينا أثره فى (إدراك خفايا الأدب ، ومعانيه، وجعله العمدة فى إدراك البلاغة) [3] ، وفى العصر الحديث أكده في الغرب "إليوت" مرجعًا إياه إلى ثقافة الناقد المبكرة بشكل يسمح بتنمية الذوق السليم المبنى على المعاشرة الجيدة للآثار الفنية [4].

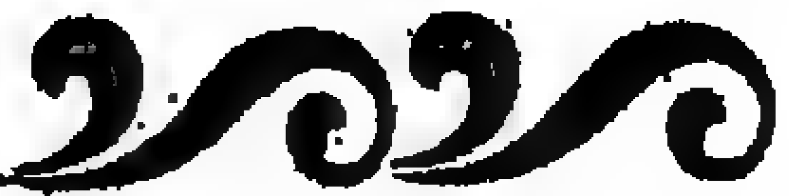
وهذا ما جعل العشماوى لا يخوض فى تصنيف الذوق إلى فطرى أو مكتسب مؤكدا أهميته فى الأثر الفنى موضحاً خطورة المناهج النقدية التى تذهب فى دروب بعيدة عن النقد الحقيقى مما يؤدى لإفساده وإضعافه، فالنقد لا يحتاج إلى قواعد فولاذية تفرض عليه، فالأثر الفنى ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية، فالاهتمام بالبيئة، والزمن، والجنس هى أمور على هامش النقد، وليست من صلبه وتصرفنا عنه[5].

فالذوق في رأيه حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس، أو انقباضها لدى النظر فى أثر من آثار العاطفة، وهو الذى يحكم فى نتاج الفنون [6] . ولا شك من أنه أحد المنابع المهمة فى النقد الأدبى ، ومن مهامه الكشف عن جماليات الأثر الفنى، وإن الذوق الأصيل لا ينبغى أن يختفى وراء قضايا تقليدية ميتة، ويشير العشماوى إلى (مقدار الجمود الذوقى الذى كان يكمن وراء الأحكام النقدية فى النقد قبل

---

(١) د. الجوينى: الفكر البلاغى الحديث : ص ١٥٥.
(٢) د.العشماوى: قضايا النقد الأدبى : ص ٣٨٤.
(٣) المصدر السابق: ص ٣٨٦ بتصرف قليل.
(٤) المصدر السابق: ص٣٨٨ بتصرف قليل.
(٥) قضايا النقد الأدبى: ص ٣٩٢ بتصرف قليل.
(٦) د. الجوينى: الفكر البلاغى الحديث : ص ١٥٢، ١٥٣ بتصرف قليل.





صدور كتاب حديث الأربعاء) [1] وهو ما دفع "شكرى ماضى" إلى أن يقرر أن النص الجيد عند طه حسين هو ما توافر لديه الجمال الفني المطلق، وان يكون مرآة لبيئته[2]؛ لذا فإن الجمال الأدبى لا يكمن فى الألفاظ أو المعنى أو الصياغة، وإنما الجمال القابع وراء الأدب، وإن مهمة الأدب تكمن فى خلق الجمال، وإذا نالت الأذواق حاجتها من العلم والأدب ملئت الدنيا خيراً وبهجة وجمالاً، ولذلك يقف العشماوى مع طه حسين فى رفض القول بأن الأدب فى سبيل الحياة مع الاعتبار أن للأدب صلة بالحياة فى تصوير المجتمعات، وانعكاس صور الحياة فى نفوسها[3].

ويرى العشماوى أن منابع الفن هي : (الحدس، والحس، والذوق) [4]؛ فالناقد الفنى مهمته تعقب عناصر العمل الفنى؛ ليجعلنا نرى أى عناصره ميزت هذا العمل ، وما أحدثته من أثر، وهذا ما دفعه لأن يتجه فى نقده التطبيقى إلى دراسة نصوص لشعراء الجاهلية والعصر العباسي، ويركز دراسته على شعراء العصر الحديث متناولا شوقى، وحافظاً، وميخائيل نعيمة، العقاد، وشعراء مدرسة المهجر، وشعراء الرومانسية أمثال: الشابى، والتيجانى وغيرهم ، وإن كان منطلقه الأول هو نظرية النظم لعبد القاهر التى كان لها الأثر الأقوى فى تشكيل ذوق العشماوى الناقد ويقول: (والله لقد قرأت هذا الكتاب – دلائل الإعجاز – أكثر من مائة مرة، وها أنذا أقرؤه عليكم، وكأنها المرة الأولى) [5] . ومن هنا يتضح انتماء العشماوى إلى نقاد الرومانسية الذين (أحسوا بقيمة الذوق الأدبى ، وضرورة اللجوء إليه عند الحكم على الأعمال الفنية والأدبية) [6].

---

(١) د. شكرى ماضى: "طه حسين مائة عام من النهوض العربى" .. فى الذكرى المئوية لمولده (القاهرة، إصدار فكر للدراسات والأبحاث، العدد ١٤، كتاب خاص ، ص ١٩٧، بتصرف).

(٢) د. العشماوى: طه حسين (الحرية والمنهج والكلمة)، مخطوط، ص ٨.

(٣) د. العشماوي: قضاي النقد الأدبي ، ص ٢٠١ بتصرف قليل.

(٤) د. العشماوى: طه حسين والحرية والمنهج والكلمة، ص٩.

(٥) إبراهيم سعد قنديل: محمد زكى العشماوى ناقداً، ملخص أبحاث ندوة التكريم ، ص٥.

(٦) د. مصطفى على عمر: الاتجاهات الرومانسية فى شعر حسن كامل الصيرفى (القاهرة، دار المعارف، طبعة ١٩٨٥، ص٢١٠).



- **التفسير الدلالي القائم على نظرية الخيال ودراسة الصور مجتمعة :**

وعلى الرغم من تأكيد العشماوي أهمية الذوق الفني في تقويم العمل الأدبي ؛ فإنه لم يغفل في نقده العناصر الأساسية المكونة للعمل الأدبي مثل:الخيال ، والصورة ، والقيم التعبيرية والشعورية ، وقد تأثر كثيراً بكولردج الذى فسر نظرية الخيال وأولاها أهمية كبرى، من حيث كون الخيال (هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أ أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور... فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة تشبه الصهر). (١)

وعرف العرب قوة الخيال وقرنوها (بشيطان الشعر، أو جعلها نوعاً من الإلهام) (٢) ونظر إليها أرسطو على أنها (الملكة التى تستطيع الجمع بين الصور، وأثنى على القدرة على المجاز)(٣)· والخيال عند الكلاسيكيين قائم على الوعى فى تركيب الصور المخزنة فى الذاكرة معتمدا على المجاز، والمشابهة بين الأشياء لأنهم يرون (الشاعر مترجماً لا خالقا) (٤)

أما الخيال عند الرومانسيين فهو استجابة لما فى نفس الشاعر فى سلوك طرق متباينة بما يمثل هربًا من الواقع بحيث لا يقرّ على قرار متجاوزا للمستقبل، وبيئة أخرى يحلق فيها بروحه (٥) ، وعلى هذا فالخيال يمثل تواصلا بين الإنسان، والحقيقة الغائبة عن الأفهام ؛ فتظهر بكل أبعادها إلا أن نقاد العرب حصروا باب الخيال (فى أبواب المجاز المرسل، والتشبيه والاستعارة المبنية عليه، والكناية، وجمعيها

---

(١) د. العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص ٩٩ .
(٢) المرجع السابق : ص ١٢١.
(٣) د. إحسان عباس، فن الشعر (الأردن "عمان"، دار الشروق، ط٥، سنة ١٩٩٢م، ص ١٢٠).
(٤) المرجع السابق، ص ١٢٣.
(٥) د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت. ط، ص ٦٧: ٧٨ بتصرف).



مبنية على تداعي المعاني) [1] مع شهادتهم بأن الكلام المنبثق من الخيال أروع من الكلام الذي يكون كله حقيقة.

وقد أطلق بعضهم على الخيال المقصود لفظ التخييل، وقدم صاحب الطراز "العلوى" له ثلاثة تعريفات من تصوير لحقيقة، أو ذكر ألفاظٍ لها معنى قريب، ومعنى بعيد، أو هو اللفظ المرادُ به جهة التصوير[2] ، وجعل الخيال مشتقا من التخييل، واستدل بقول الشاعر:

أخى لا أخا لى بعد غير أننى ∴ كراعى خيالٍ يستطيفُ بلا فكرِ[3]

وهذا يوافق ما ترجمه العشماوى، ومحمود مرسى عن ستانسلافسكي حيث تحدث عن الخيال فى الفصل الرابع، وقصد به التخييل- الخيال الشعرى- وعرفه بأنه (يخلق الأشياء التي لا وجود لها، والتى لم يسبق لها أن وجدت، والتي لن توجد أبدا) [4] ، وأن هذا التخييل هو الذى (يخلق البساط الطائر) [5] إلا أن كرونشه جعل الحدس مساوياً للخيال، وقسمه إلى حدس حقيقي وحدس زائف الذى هو كومة من الصور جعلت على سبيل التسلية[6] وهو ما جعله يعرف الفن بأنه (تركيب فنى، وليس تركيباً عقلياً) [7] مع اعتبار للعاطفة التى (تهب الحدس تماسكه ووحدته) [8] وكأنه يوافق ما جاء به كولردج فى تفريقه بين الخيال الأولى الذى يستلزم وجود موضوعه حاضرا ، والخيال الثانوى- الشعرى- الذى يستلزم أن يكون الموضوع غائباً ، وتكون

---

(١) د. أحمد أحمد بدوى: أسس النقد الأدبى عند العرب، الخيال (القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.ط، ص ٥٠٩، ٥١٠).

(٢) يحيى العلوى: الطراز، تحقيق د. عبد الحميد هنداوى (صيدا- بيروت، المكتبة العصرية، ط أولى ٢٠٠٢م، ج٣، ص٣، ٤ بتصرف).

(٣) نفس المرجع السابق، ج٣/ ٣.

(٤) ستانسلافسكي : إعداد الممثل ، ترجمة: د.محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.ط، ص٧٠) .

(٥) نفس المصدر السابق: ص ٧٠.

(٦) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى، ص ١٠٣ (بتصرف).

(٧) المصدر السابق : ص ١٠٤.

(٨) نفس المصدر السابق : ص ١٠١.



وظيفته أنه يذيب ، ويلاشى ، ويحطم ؛ ليخلق كياناً من جديد[١]. وقد فسر ناقدنا رأي كولردج فى هذا الصدد حين جعل الخيال الأولى قوة إدراك إنساني، والخيال الثانوى له قدرة الصهر والتشكيل من جديد، ومن ثم الإبداع، ولقد صعب فهمه على ناقد وشاعر كبير هو (ت. س إليوت) وقد اعترف بذلك، وبعدم تحديد تعريفه مرجعاً ذلك لعدم وضوح ملكة الخيال.

ولقد استحدث العشماوى خيالاً آخر أسماه "الخيال البرقى" مشتقاً من الخيال الثانوى، وفيه الصور تتلاحق ، وتتابع فى ومضات سريعة أشبه بومضات البرق[٢] ، ويشترط فيه خلق تجربة شعرية شاملة، ولكن ينبه على خطورة هذا الخيال من ناحية التصوير الذى قد يصيبه نوعٌ من التشتت مما يجعل الظفر بتجربة الشاعر كاملة واضحة المعالم أمراً فى غاية الصعوبة[٣].

علاوة على هذا فقد وضح ناقدنا الفارق بين الخيال، والتوهم؛ فالتوهم وظيفته تكمن فى جمع الجزئيات المنفصلة جمعاً تعسفياً معتمداً على العقل مجرداً من أى عاطفة بخلاف الخيال الذى يمثل القوة السحرية التى تقوم بهذا الصهر، والدمج، والامتزاج بين الإنسان، والطبيعة مع توافر قدر من العاطفة المؤثرة التى أسماها "برجسون" بالانفعال الأصيل الفريد[٤] بحيث تصبح الذات موضوعاً والموضوع ذاتاً بواسطتها.

ولقد أشار إلى أن قيمة الخيال لدى الكلاسيكيين محدودة؛ لأنه كان مقصوراً على (صور حسية علاوة على خضوعهم لقوالب

(١) د.محمد زكى العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، ص ٨٩،٩١ (بتصرف).

(٢) د. محمد زكى العشماوى: عناصر الحداثة فى القصيدة الجديدة (الإسكندرية، مجلة أمواج، العدد العاشر، السنة السادسة، مارس، يونيو ١٩٩٣، ص ١٤ بتصرف)

(٣) نفس المصدر السابق: ص١٥، ١٦ بتصرف.

(٤) د.العشماوي : قضايا النقد الأدبى: ص ٨١ بتصرف- فلسفة الجمال، ص ٨٩،٩١ بتصرف.



صارمة دون محاولة لخلق عوالم جديدة) [١] ، ثم عرض لنا تعريف الخيال عند الرومانطيقيين ليثبت ميله لهذا الاتجاه، فعرض العشماوي منها رأي "ورد زورث" بأنه (فيض تلقائي للعواطف) [٢] ، و"بليك" يرى أن الخيال (هو عالم الأبدية) [٣] ، وبالتالي فهو يرى أن الرومانطقيين قد أحلوا الخيال محل العقل معتبرين إياه (المنفذ الوحيد إلى الحقيقة) [٤] إضافة إلى عرضه آراء شيلي ، وكيتس ... منتهياً إلى التركيز على ما كتبه كولردج في الخيال في كتابه (سيرة أدبية) بجعل الخيال (نظرية ، وكجزء من فلسفة عامة ، وأساساً لمذهب جديد في النقد)[٥]، وإذا كان "محي الدين بن عربي" هو أول من أشار إلى دور الخيال في صنع الصورة الشعرية؛ لأنه يهدم ، ويبني ، ويأتي بالجديد[٦] ، ومن هنا فهو سابق على كولردج، وغيره من نقاد الغرب.

ويبدو أن اهتمام بعض النقاد الغربيين بدراسة الخيال جاء نتيجة شيوع الخيال في شعر بعض المدارس الشعرية في الغرب ، وبخاصة الرومانسية ، والخيال الجامح بنوع خاص الذي لم يعرفه التراث الشعري عند الإغريق، والرومان ، لكنه كان شائعاً في الشعر العربي [٧] ، وانتقل من الشعر العربي إلى الشعر الأوروبي ، والرومانسي بنوع خاص ،

وأغلب الظن أن (الحركة الرومانسية قد ظهرت بتأثير عربي، وهذا يعد من مآثر الأدب العربي على الأدب الأوربي الحديث) [٨] .

---

(١) د.العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص ٦٠.
(٢) المصدر السابق، ص ٦١.
(٣) المصدر السابق، ص ٦١.
(٤) المصدر السابق، ص ٦١.
(٥) المصدر السابق، ص ٦٢.
(٦) د. عاطف جودة نصر: الخيال: مفهومه ووظائفه ، ص ٢٦١بتصرف.
(٧) أ.د. عثمان موافي: التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، موقف الأدب العربي من ظاهرة التأثير والتأثر ، ص ٤٣٣ (بتصرف قليل).
(٨) المرجع السابق :ص ٤٣٣.



ويفند العشماوي مدى تأثر "كولردج" بمن سبقه من الفلاسفة مثل "كانت" في إفساح مقدار للعاطفة، وإصدار الحكم النقدي بدافع الذوق الفني، وفي البحث عن الجمال بإحساس العلاقات الجميلة في العمل الفني، وأن ملكة للخيال ضرورة، ومن "شلنج" أخذ أهمية الخيال في تحديد العلاقة بين الذات ، والموضوع بحيث يزول التناقض بأن يصير الموضوع ذاتا، والذات موضوعاً، وهو أقرب لموقف "شلنج" من موقف "كانت" الذى خالفه "كولردج" فى رؤيته لقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء، ويراها كولردج موجودات حقيقية، وأهم ما شغل كولردج هو "الخيال الثانوى"- الخيال الشعرى- القادر على أن (يذيب ، ويلاشى ، ويحطم؛ لكى يخلق من جديد) [(١)]، ويرى العشماوى أن هذا الخيال الإبداعى يحتاج فيه الشاعر إلى جانب اللاوعى قدرًا من الإرادة الواعية لكي يجنب العمل الفنى (شطحات الخيال أو نزواته، ويحوله من كتلة غير منسجمة من الصور لعمل فنى موحد) [(٢)].

ومما يدل على هذا الخيال هذه الصورة الناجمة عنه التي توضح أن الخيال الشعرى فن، والفن لا يُعلَّم ، وإنما هو موهبة وهبها الخالق لذا فإن (الصورة فى الخيال الشعرى لا تتعلم) [(٣)]. وفي هذا الصدد أورد العشماوى أمثلة تطبيقية على ذلك من شعرنا العربي موضحاً أن الصورة الناتجة عن الخيال الإبداعى تكون أكثر تأثيراً إذا كانت صورة إيجابية ، وليست تقريرية بحيث تعتمد على الجمع بين المتناقضات فى تشكيل جديد، وأن الصور التقريرية كأبيات أبى الفتح محمود بن الحسين (٣٥٢هـ) التي وصف الروض ما هى إلا صور، وأفكار مفككة، والتى مطلعها:

وروضٍ عن صنيع الغيث راضٍ ∴ كما رضى الصديقُ عن الصديق [(٤)]

---

(١) قضايا النقد الأدبى :ص ٧٤.

(٢) المصدر السابق: ص ٧٧.

(٣) المصدر السابق: ص ٧٣.

(٤) المصدر السابق: ص ٩٦ – زهر الآداب للقيرواني : دار الجيل بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢م ، ج٢ ، ط٥٧٥.

وأما الصور الإيحائية التى تمثل الانفعال الأصيل الفريد فيرى العشماوي أنها تتوافر فى قصيدة المتنبى التى مطلعها: (ما لنا كلنا جوٍ يا رسول)[1] عقب تلقيه هدية من سيف الدولة ، وأن المتنبى قد وفق فى أن يخلع على هذا الموقف إحساساً واحداً مهيمناً غير منقسم على نفسه فى كل القصيدة ؛ فجاءت الصور تتكامل مكونة صورة كلية غير متناقضة، وغير منقسمة كقصيدة (أنس الوجود) لشوقى التى انقسمت على نفسها وبالتالى (أساء إلى الصورة الكلية بمجرد هذا التناقض فى الإحساس، أو العاطفة)[2]، وهذا ما يدفعنا للحديث عن الصورة .

والواقع أن الصورة تمثل حقيقة المنتج الحقيقى للخيال، وهى الأثر الظاهر للخيال الفنى وبها نستدل عليه، ونحس بآثاره كما أن الصورة جزء من نسيج التجربة الشعرية التى يعبر بواسطتها المبدع عن مشاعره ، ورؤيته، فهي كما يرى العشماوي تعد (تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة) [3] ، ويؤسس على ذلك نظرته للعمل الفنى بكونه صورة كلية تتكون من صور جزئية مكونة له يسرى فيها إحساس واحد – عاطفة موحدة – يسميه بهيمنة الصورة التى من شأنها خلق الوحدة العضوية[4] ، وينبغي أن تكون الصور إيحائية ليست تقريرية كما وصف السرى الرفا الهلال (كنون لجين فى صحيفة زرقاء)[5] .

ويصنف العشماوى الصور لنوعين هما ما يقع تحت الحواس، وتصوير للانفعالات فالتصوير نوعين من الصور : نوع غايته التصوير للمرئيات والمسموعات وكل ما تقع تحت الحواس ، وآخر غايته تصوير للمشاعر والانفعالات،والصورة الكلية عنده تعد معيارًا للعبقرية الأصيلة ، وهى الصورة المحققة للمعادل العاطفى للفكر، وهو

---

(١) المصدر السابق : ص ٨٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٠.
(٣) قضايا النقد الأدبي: ص ١٠٨.
(٤) المصدر السابق : ص ١٠٨ بتصرف.
(٥) المصدر السابق : ص ١٠٩.

التوازن بين الفكر، والعاطفة[١] . وتبرز الصورة الحسية في الشعر الجاهلي ممتلكة (مكانة عالية فى التشخيص ، والتجسيد)[٢] ، وتتكامل الصور الحسية مع بعضها بنقلها نفس الإحساس، لتصب فى مصب واحد، ولا يعيب الصورة الحسية سوى (أن يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة ، والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوى ملتحم الأجزاء).[٣]

ويرجع العشماوي شيوع الصورة الجزئية فى شعر القدماء إلى عوامل منها: عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين، والحاجة للإيجاز، والعناية بالأسلوب الخطابى، والدرامى، واجتذاب الأسماع بجرس الكلمات، والعلاقات الصوتية يضاف إلى ذلك أن القصيدة العربية يقع عليها عبء التعبير عن كافة نواحى الحياة؛ ويؤكد صحة القول بأن (الشعر القديم كان شعرًا تقليدًا يعتمد على الصور الجزئية المفردة، والقائمة بذاتها... فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق فى القصيدة القديمة التصوير الإيحائى الذى تكون في علاقة الصورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا فى معلقة لبيد، وفى معلقة طرفة، وفى كثير من مقطوعات الحماسة ، وليس لدينا شك فى أن الشكل العضوى متحقق فى هذه الأمثلة التى ذكرناها، وفى غيرها)[٤]؛ لذا فإن الفن الحقيقى من وجهة نظر العشماوي يكمن في (العقل الخالق، وفي طاقاته وإمكاناته ، وقدرته على تحقيق التفرد، والوحدة ، والحيوية، والطزاجة)[٥] والصورة بالتالى تقوم على مبدأ التداعى الحر، وليست لباسا للفكرة كما عند شعراء الكلاسيكية، بل صارت رحم الفكرة مع إيمان بوحدة الوجود.

---

(١) د. العشماوى : النابغة الذبيانى ، ص ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢ بتصرف قليل.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٩١.
(٣) المصدر السابق : ص ٢٩٣.
(٤) المصدر السابق : ص ٢٩٤، ٢٩٥.
(٥) د. العشماوي : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر، ص ١٥ .

ومن هنا فالرؤية للصورة من منظور رومانطيقى ناتجة من تلاحم ، وتناغم بين الشعور واللغة ؛ لإحداث توافق بين الصورة، والفكرة، والانفعال، فى وحدة تظهر الشكل،والمحتوى فى كيان موحد[1] ، وهو ما جعل الرومانطيقيين يرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفنى، وإن كان قد ارتبط قديمًا بالأساطير الإغريقية، فهو عنصر متمم للحقيقة، وهو ما دفع الرمزيين لتحقيق مبدأ "جوتيه" الفرنسى فى فصل الفن عن الأخلاق بأن الفن للفن . وكما يبدو فقد نظر العشماوى للصورة من منطلق المزج بين مدرستى الكلاسيكية الجديدة – النيوكلاسيك – والمدرسة الرومانسية ، وأن الفن ليس مجرد قوالب بل هو تجربة إنسانية نفسية تعبر عن الوجود الإنساني، فاتخاذ (ت. س. إليوت) الرمزية أساساً للتعبير عن الصور الشعرية إنما هو منطلق الشعر الإنجليزى المعاصر الذى يعتمد على الرمزية، والميتافيزيقية[2] كما يضع "المعادل الموضوعى" فى الصورة بين الفكر، والعاطفة وهو ما أشار إليه إليوت ووجده (ناقصا فى مسرحية "هاملت" لوليم شكسبير)[3].

وإن كان إليوت ينتمى إلى مدرسة تذهب إلى دارسة النص الأدبى دراسة نقدية موضوعية بالتركيز على العلاقات الداخلية فى البناء الخاص بالعمل الفنى منتميًا إلى "المدرسة الشكلية" التى انقسمت إلى فريقين: أفسح الأول المجال للتركيز على الدراسة الفرضية الداخلية بجوار النظر للجوانب الأخلاقية، والاجتماعية ، والفريق الثانى صرف الاهتمام الكلى للدارسة الجمالية الخالصة ، ويبدو أن نشأة هذه المدرسة الشكلية كان في ألمانيا فى القرن الثامن عشر ،ثم فى انجلترا ، ثم أحسن صياغتها، وتقديمها "كروتشه" الإيطالى الذى بلور النظرية الجمالية الشكلية بالمزج بين (أفكار إليوت، وريتشاردز..

---

(١) المرجع السابق : ص ٤٧ بتصرف.

(٢) د. عبد الواحد لؤلؤة: عن مقال: إليوت والشاعر العربى المعاصر (مجلة عالم الفكر – العدد الرابع المجلد الأول، يناير فبراير مارس ١٩٧١م ، ص ١٦١ بتصرف).

(٣) د. فائق متى: اليوت ، ص ٢٩.



وائتلاف بين ذوق إليوت، وتحليل ريتشاردز)[1]، وهـذا مـا يتبنـاه العشماوى من تلك المدرسة التى جعلت (منطلقاتها الجمالية تستند إلى أسس فلسفية متينة لكنها رغم ذلك طورت الأساليب فى تحليل الصور الشعرية، والرموز فى النقد الأمريكى، وخلقت ذوقا جديدا) [2] .

وإذا كان العشماوى قد ناقش "ريتشاردز" فى موضوع الـذوق الفنى، وأثبت سبق عبد القاهر عليه علاوة على الخيال الفنى، وما نتج عنه من إحساس مهيمن على صورة ممتدة كلية، ودفـع بـه للقـول بالوحدة العضوية ما نشره "ريتشاردز" فى شرحه لكتابـه عـن آراء كولردج فى الخيال سنة ١٩٣٥م ، وفيه تتضح رؤيته للنقد بأنه أحـد فروع علم النفس ؛ فهو يعالج الحالات الذهنية التى تولدها الخبـرات التى يوصلها الفن ، وعلى ذلك فقد أنشأ "ريتشـاردز" مدرسـة للنقـد التطبيقى تبنى منها العشماوى المنهج العلمى فى دراسة الشـعر مـن حيث أن هناك علاقة لازمة بين الصفات الحسية للصورة، وحيويتها، ووضوحها، ودقة تفصيلها ، وإذا كان "ريتشاردز" قد أرسـى دعـائم النظرية الموضوعية متزعمًا مدرسة التحليل اللفظـى ، فـإن لنقادنـا القدماء العرب قصب السبق فى ذلك ؛ فعبد القاهر يرى أن المزية في السياق الذي يصنع الصورة ، وليست فى اللفظ مجردا من الدلالة، ولا فى المعنى بمفرده ، ويوضح ذلك قوله : (وجملة الأمر أنا لا نوجـب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيـه ، ولكنـا نوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها).[3]

ويلاحظ أن الصور البيانية ، والبديعية محور كتابـه "أسـرار البلاغة" ، وارتباطها ارتباطًا وثيقا بنظرية النظم عنده، وتكتسب بهـا بريقًا وتصدر عنها[4]، والتى تنتج من خلال الجمع بين الأضـداد، أو المتباعدات، والتأليف بينها، والبحث عن معنى المعنى من خلال نزعة عبد القاهر التأويلية، ويكمن الخلاف بين عبد القاهر والجـاحظ فـي

---

(١) د. صلاح رزق : أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدى عربـى، (القـاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ط ٢٠٠٢م ، ص ١٥٩).

(٢) المرجع السابق : ص ١٦٠.

(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، ص ٤٠٢ .

(٤) د. أحمد مطلوب: عبد القادر الجرجانى بلاغتـه ونقـده (الكويـت، نشـر وكالـة المطبوعات، ط أولى سنة ١٩٧٣، ص ٦ بتصرف).

نظرة كل منهما إلى الصياغة الشعرية، وهو ما يشار إليه بمعنى اللفظ لا الكلمة المفردة[١] وهذا ما جعل الجاحظ يقدم اللفظ على المعنى باعتبار (الشعر صياغة وضرب من التصوير).[٢]

وأما عبد القاهر فقد اهتم باللفظ والمعنى في الصياغة – المسماة بالنظم – علاوة على البحث عن "معنى المعنى" من خلال ما فى النظم من صور تعبيرية، وهو ما يخالف فيه (أعلام تراثنا النقدى والبلاغي مثل: الجاحظ وعبد الجبار، وتأثره بهم كان تأثرًا سلبيا أكثر منه إيجابيًا)[٣] . وقد أدرك عبد القاهر أن التأثير في النفس يكون بالصور المعتمدة على الحواس ، وليس بالصور الذهنية المجردة ؛ لأنها تجعل الأمور أمام المتلقي واضحة المعالم ، وقريبة منه[٤].

وعلى هذا فالنقد العربى اهتم كل الاهتمام بالصورة، فى ضوء التحليل البلاغى للصورة القرآنية، وتميز أنواعها، وأنماطها المجازية مع الالتفات للصلة المنعقدة بين الصورة، والشعر باعتبارها خصيصة مميزة له[٥].

وقد نظرت الدارسات الأدبية الحديثة إلى الصورة على أنها كل ما يدرك عن طريق الحواس ، وقد تشترك أكثر من حاسة فى تكوين الصورة الكلية، وإضافة إلي الصورة الحركية، والعضوية ، وتمثل الصورة رؤية رمزية، وما تحمله من أبعاد تكشف عن دلالات النص، وهذا الاتجاه تبناه العشماوى فى دارسة الصور. [٦]

---

(١) أ. د. عثمان موافى : دراسات فى النقد القديم (الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ط٥، ٢٠٠٤، ص ٢٠٨ بتصرف قليل) .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون (مطبعة مصطفى البابى الحلبى، وأولاده بمصر، سنة ١٩٦٦، الجزء الثالث، ص ١٣٢).

(٣) أ. د. عثمان موافى: دراسات فى النقد القديم، ص ٢١٠.

(٤) أ.د.نبيل رشاد نوفل : العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي (الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ط ١٩٩٣م ، ص ٥٩ بتصرف) .

(٥) د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م، ص ٨ بتصرف).

(٦) يرى العشماوى أهمية (دراسة الصور مجتمعة وتتبع العلاقات الحية التي تنشأ بين أجزائها ، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي يكمن روح الشعر ، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذي يصوره). من كتاب قضايا النقد الأدبى ، ص ١١٠.



ونظر إلى العلاقة الطردية التى تنشأ بين الصورة المتولدة من الخيال، والتجربة الشعرية (فكلما كان الخيال أرحب، وأعمق ازدادت التجربة رحابة، وعمقاً، واشتدت جذورها تشعباً فى تجارب الماضى ، والحاضر، والمستقبل فى تجارب البشرية كلها) (١) .

ويرى العشماوى أن أهم ما يميز التجربة الشعرية هو المباغتة، والتطويق لإحداث متعة حسية، وذهنية فى آن واحد ؛ لأن القصيدة لها فعل فى النفس (يأتى من طرق عدة دفعة واحدة)(٢) بل إن المولد لهذه التجربة العاطفة السائدة التى تحرك الشاعر للإبداع ؛ فعاطفة الحب حولت الشعر كرسالة لإنصاف المرأة عند سعاد الصباح(٣).

وفى مجال القصة يرى أنها تحتاج إلى الخيال ، وإلى التعايش مع سياق الحياة المألوفة – واقعية الأحداث – باعتبار أنهما جناحان للقصة فى خلق مشاهد متلاحقة تمثل كل منها صورة جزئية إيحائية فى بنية القصة تتكامل فى صورة كلية (من خلال وسائل الرموز، والإيحاء، والتجريد). (٤) ولعل "القرآن الكريم" حين عرض لقصة "موسى وفرعون" –على سبيل المثال لا الحصر – قد عرضها فى عدة مواضع من سور القرآن لتصوير نفس الحدث بأساليب متعددة، وزوايا مختلفة ؛ ليحقق التباين فى موقف موسى من فرعون ، وموقف فرعون من موسى ، وينقل صورة حية نابضة لهذا الواقع للبشرية فى كل مكان وزمان . وهذه الصور الجزئية لقصة "موسى وفرعون" فى سور القرآن تكوّنُ صورةً كليةً ممتدة تتحقق فيها الشروط الفنية للقصة – فضلا عن كونها منزهة، ومنزلة – من الإيحاء، والتجسيم، والتخييل لصورها، وما تلقيه الصور من ظلال ، وتشعه من ألوان.

---

(١) د. العشماوي : قراءة في ديوان امرأة بلا سواحل لسعاد الصباح ، مخطوط ، ص ٥.
(٢) نفس المخطوط السابق : ص ٩.
(٣) نفس المخطوط السابق، ص ٩ (بتصرف).
(٤) د. محمد زكى العشماوى: نقد كتاب ليلة عاصفة ليوسف عز الدين عيسى (مجلة الكلمة المعاصرة، العدد الخامس ، يوليو ١٩٩٨م ، ص ٧).

ويفرق العشماوى بين الصورة الشعرية، والصورة فى الفنون الأخرى (فالصورة الشعرية عند الشاعر غاية فى ذاتها، والشعراء يترفعون باللغة عن أنها غاية نفعية، أو مادية، والكلمات عند الشاعر لا تستهدف إلى استطلاع الحقائق ، أو عرضها على النقيض من النثر الذى تكون فيه الكلمات خادمة طيّعة).[1] ومن هنا فإن الخيال، والعاطفة هما العنصران المهمان فى تشكيل الصورة بواسطة اللغة عن طريق الرمز الذى تحتويه الصورة بأبعادها الدلالية، وهذا ما نجده فى قصائد: " كيتس، وشيلى، وورد زورث " ، والعبقرية لديهم تكمن فى استجماع العالم الواقعى، والمثالى فى آن واحد بإعادة التواصل بين الإنسان، والطبيعة مثلما عند المتصوفة من تمازج بين الذات، والعالم[2]. وعلى أية حال فإن العشماوي لم يقصر دراسته للصورة على هذا الجانب النظري ، بل تعدى ذلك إلى التطبيق ، وسيتضح لنا هذا في الباب الثاني من هذا البحث الذي يختص بالدراسة التطبيقية .

- **القيم الشعورية والتعبيرية الكامنة في العمل الأدبي :**

أما عن نظرة العشماوي إلى القيم الشعورية ، والتعبيرية الكامنة في العمل الأدبي التي تتمثل في الإيقاع الصوتي ، والوزن فقد مرّ بنا أنه أخذ على عبد القاهر إغفاله (للجانب الصوتى فى اللغة، وبيان العلاقة الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها، وبينها وبين العاطفة والانفعال، وأثر ذلك كله فى العمل الأدبى)[3]؛ فالكلمة يتحدد معناها فى داخل السياق، لكن لكل كلمة صفة بما توحيه من خيال، وصفة الصوتية لها موسيقى بما تثيره من قوة، أو ضعف، أو طول، أو قصر، ويرى أن أصوات حروف الكلمة تعبر عن دلالات خاصة (فالأصوات المقطعة الخاصة بكل حرف ساكن ، أو متحرك فى كل

---

(١) د.العشماوى: أعلام معاصرون من الشرق والغرب، ص ١٣٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٣، ٥٤، بتصرف.
(٣) د. العشماوى: قضايا النقد الأدبى، ص ٣٣٩.

كلمة من الكلمات، وهذه يمكن بترتيبها على طراز خاص(*)، وبتكرار بعض الأصوات من أن يتألف منها ذلك النظام المسمى الروى ، والقافية).(١)

وإذا كان الصوت هو اللبنة الأساسية التى ينتج من خلالها الإيقاع فهذا يفسر لنا إعجاب العشماوى بشعر حافظ شيرازى – شاعر فارس – فهو يُعْنَى بأصوات شعره، واختياره للكلمات، و توافق الحروف ، ومراعاة نغمة كل حرف فى الشعر، ، وهو ما يشير إلى تفوق حافظ على كل شعراء الغزل ؛ لكون المتعة دائما تأتى من الأصوات التي تنتج من الحروف المتقاربة المخارج مع العلم أن اللغة العربية لها نسق خاص فى أصواتها؛ فبلاغتها تكمن فى اختيار الكلمة من حروف متباعدة فى المخارج؛ لتكون أيسر، وأخف نطقا، وتحقيقا لحروفها، واجتناب بعض الحروف المتقاربة فى المخارج ،ويبدو ذلك فى استخدام أصوات الحروف فى الروى على سبيل المثال فى "ديوان عنترة" حيث استخدام الروى فى شعره كله من حروف الراء، والميم، والنون، والباء ، وهى أشباه أصوات اللين، ولم يستخدم الثاء، والخاء، والزاى، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والواو، وإن كانت القصيدة الجاهلية ملونة الأغراض، فإن تناسق أصوات الحروف هو الذى يفرض على الشاعر تخيرها تلقائيا دون تكلف ، وبعلاقة أصوات الحروف تنتج الموسيقى(٢).

ومن هنا كان اهتمام علماء اللغة بدراسة الحروف الهجائية، ومعرفة صفاتها من: الهمس والجهر، والشدة ، واللين، ومخارجها،

(*) فاستخدام العين كحرف روى يضيف إحساسًا بالضياع،والألم كما أن حرف الميم يعمق هذا الإحساس الذى فطن إليه شعراء الجاهلية عن طريق تكرار نفس الحرف في القصيدة بحركات متفقة ،أو مختلفة مع حركة الإيقاع . (ص ٦١، ٦٢ بتصرف من كتاب قضايا الشعر د. إبراهيم عبد الرحمن).

(١) د. العشماوي : المصدر السابق، ص ٣٠٦.

(٢) د. محمد بدوى المختون: مقال المضمون الشعرى، وخصائص البحوث بين الوزن ،والروى (القاهرة، مجلة الشعر، تصدر عن مجلة الإذاعة والتليفزيون – العدد الثانى عشر – مجلة فصلية – أكتوبر ١٩٧٨م ، ص ٤٠، ٤١ بتصرف).

وكان لعلم التجويد الفضل الأول في نشأة دراسة الأصوات اللغوية ، كما اهتم العرب وحرصوا على الدلالة التى دفعتهم إلى العناية بنطق الوحدة الصوتية بمقتضى موقعها من الصيغة فمثال: "جاء" مختلفة فى السمع إذا وقف عليها فلابد من إطالة المد – وحدة صوت المد – واللين، وصوت اللين قبلها؛ لأن الوقف يسلبها كثيرًا من صوتها، ويسبب للمعنى الغموض، لذا يجب نطق أصوات اللغة مراعاة خصائصها لتحقيق الهدف من اللغة، وهذا ما يدفعنا إلى معرفة معنى النبر(*) ؛ وهو الضغط على مقطع معين من الكلمة لجعله أكثر بروزًا في سمع المتلقى ، ويحمل من الدلالة ما يعبر عن المراد، ويسميه اللغويون بالإنجليزية (Stress) علاوة على أن (تغير موضع النبر فى الكلام يؤثر فى صيغ الكلمات، وسقوط بعض أصوات الكلمة، وطول الحركات، وما إلى ذلك).(١)

وعن طريق موسيقى الأصوات الناتجة، وتداخلها ينشأ الإيقاع الموظف لخدمة المعنى، بل يبدو أنه يلعب دورًا فى كل الفنون فهو عنصر أساسى فى الشعر،وليس بمفرده بل ينصهر مع العناصر الأخرى ليخرج العمل الفني مكتمل البناء . والإيقاع هو موسيقى الأصوات فى الشعر فلا يجب أن يُنْظَرَ إلى الأصوات المقطعية وأنواعها، بل إلى تموجات الأصوات، وإلى مقدارها فى عدة جمل.(٢)

ويقرر العشماوى أن موسيقى اللفظ من أهم وسائل الانتفاع بالأصوات فى الأدب مبينا أن الانسجام هو أكبر عامل فى الإيحاء للعاطفة، والشعور، وتظهر موسيقى الكلمة من انتظام اللفظ، وفى

(*) (يختلف موضع النبر من لغة لأخرى ففى الفرنسية على المقطع الأخير، ولا يكون كذلك فى العربية). من معجم المصطلحات العربية لمجدي وهبة وكامل المهندس ، ص ٤٠٠ (بتصرف).

(١) د. رمضان عبد التواب: التطور اللغوى مظاهره وعلله قوانينه، (القاهرة، مكتبة الخانجى، ص ٨٠).

(٢) لاسل أبركرومبى: قواعد النقد الأدبى، ترجمة محمد عوض محمد(دمشق ،وزارة الثقافةالسورية ، سلسلةآفاق ثقافية–العدد٣٨– حزيران ٢٠٠٦م ، ص ٣٦، بتصرف).

الكلمة المفردة ما تدل على معنى، وما تفرزه من خيال علاوة على إمكانات مقاطعتها الصوتية من صفات، وبالتالى فإن الذى (يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع، والحروف، وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة)[1].

ويرى العشماوي أن الانفعال لا تحققه لفظة بمفردها، بل بما فيها من طاقة صوتية وموسيقية مع غيرها فى تناغم ،وانسجام. وإذا كان النغم ينشأ عن طريق ضربات الإيقاع الناتجة من موسيقى الأصوات؛ و أدرك ذلك جيداً لأن (الإيقاع، والنغم، والصوت من وسائل توصيل الانفعال)[2] وهو تفرد يتميز به العشماوى الذى يرى تأثير اللفظة تأثيراً نفسياً (ناشئ من حياة الكلمة نفسها، وما تحمله من شخصية معينة)، [3] وكذلك فإن النغم المتصاعد من الإيقاع لكل كلمة لا يكتسب شخصيته إلا بالنغمات المتصاعدة من الكلمات المتجاورة لها مستشهداً بما ساقه عبد القاهر من أن معنى كل لفظة لا يتحدد إلا بعلاقتها بما يجاورها إضافة إلى هذا ينظر في تأثير الصوت متوقفاً على الانفعال الموجود فى الوقت ذاته؛ لأن (عاطفة الشاعر هى التى أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر، أو ذاك).[4]

وواقع الأمر أن التجربة الشعرية هى التى تفرض نفسها على الإيقاع الذى يتجسد من خلاله النغم، وتنبع من موسيقى البحر ، فإن الوقفة التأملية التى يجدها العشماوى صحيحة وهى (الكشف عن العلاقات التى تقوم على محور الاختيار من الألفاظ، ثم تركيب الألفاظ، وهو ما يسمونه بمحور التوزيع والتحليل التركيبي، وهو الكفيل بكشف مسافات التحول، والتغير، والإضافة، والجدة فى التعبير الفنى، وتتركب وفق التركيبة النفسية، وطبيعة التجربة الشعرية فى ملامحها الشاملة)[5].

---

(١) د. العشماوى: قضايا النقد الأدبى، ص ٣٠٨.

(٢) المصدر السابق : ص٣٠٨.

(٣) المصدر السابق : ص٣٠٨.

(٤) المصدر السابق : ص٣٠٩.

(٥) د. العشماوى: الجانب الموسيقى من مخطوط (مصادر إبداع أحمد رامى)، ص١٠، ١١.



فانتقاء الألفاظ يعبر عن العواطف الممثلة لتجربة المبدع، كما أن التكرار لحروف معينة تقوم على أساس المتحرك، والساكن ؛ فيتولد للإيقاع، وتتكوّن التفعيلة التى هى وحدة الإيقاع الأساسية التى يشع منها النغم، وبتكرارها يتكون البحر الشعرى، أو الوزن فمثلاً: "فعولن" تمثل وحدة الإيقاع المحدث للنغم فى بحر المتقارب، وبهذا الجرس الموسيقى تنقل الإحساسات، والإيقاع ينتج من تأثير عناصر اجتمعت بصورة عضوية، وهى : العاطفة، والفكرة، واللفظ، والخيال، والصورة إضافة إلى ما ذهب إليه علماء البديع قديمًا فى إظهار هذه الموسيقى الداخليةُ الناشئة من وحدة الإيقاع متمثلة فى حسن التقسيم ، والترصيع.[1]

والمعروف أن كل لغة لها خصائصها الإيقاعية التى تتميز بها ، وللشعر العربى لغةٌ لا ينفصل عنها يميزها القارئ والمستمع له ، والإيقاع تمثله وحدة التفعيلة بتوالى الحركات، والسكنات ، وبتكرار هذه التفعيلات ينبع الوزن الموسيقىّ . كما أن صفة الوقار، والرصانة ، والجدية هى التى دفعت شعراء الجاهلية إلى أن يقللوا من الإنشاد على مجزوءات البحور، وهى محدودة لديهم، حتى جاء العصر العباسى، وتوهجت الإيقاعات فى الشعر العباسى فكتب الشعراء على مجزوءات البحور، علاوة على كثرة التقطيعات الصوتية فى الأبيات كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية ؛ ليكون التعبير الموسيقى أعمق .

ويبدو للباحث أن التجديد في موسيقى الشعر العربي في الموشحات ، وشعر التفعيلة إنما كان لتوسيع مجال الموسيقى الإيحائية عن طريق النغم، وهو ما تمثله المدرسة الرمزية التى أهملت القافية الموحدة، واستخدمت القوافى المتعانقة، والمتقاطعة ، و تفشى هذا النهج فى منتصف القرن العشرين، واستمر رغم (كون القافية الموحدة

---

(١) د. محمد الصادق عفيفى: النقد التطبيقى والموازنات، (القاهرة، مكتبة الخانجى، سنة ١٩٧٨، ص ٢٥٠:٢٥٣ بتصرف).

جزءًا من موسيقى الشعر، ولها أثر عميق فى النفس ، وجمال تنويع القوافي له أثر في تجديد نشاط القارئ والسامع أما أن يهمل القافية تمامًا فهو إهدار لجزءٍ كبيرٍ من إيقاع الشعر) [١] ، وهذا ما جعل نازك الملائكة تتراجع عن بعض آرائها، وتشهد بدور القافية فى إحداث موسيقى تخلق تناغمًا بين الشاعر، وتجربته من ناحية، وبين الشعر، والسامع من ناحية ؛ فهى سر الجاذبية فى انتشار هذا التيار الكهربى فى القصيدة، ومنحها الحياة ، وتفتح للناقد أبعاد النص.[٢]

كما أن أصحاب نمط الشعر الحر قد ضيقوا على أنفسهم بإهمالهم ثمانية بحور- المختلطة التفاعيل- وحرموا أنفسهم من التعبير بحرية كاملة .

وإذا كان الشعر فى الحقيقة يتشكل حسب التشكيل الإيقاعى الملائم لوجدان الشاعر، ويتأتى ذلك تلقائياً مع الشاعر المطبوع، فإن المفتاح الصوتى هو حركة حرف الروى، أو حرف الروى الذى يحمل تطابقاً مع الحالة النفسية للشاعر، فشعراء الجاهلية يصورون حياتهم بلغة يتطابق فيها الفكر، والعاطفة معاً ؛ فمعلقة "امرئ القيس" فيها حركة الكسر لحرف الروي (اللام) هى حركة "المفتاح الصوتى" المؤثر فى الشعر؛ لذا لم يوافق الشعراء النقاد ترك القافية مع إباحة اختيار النسق الملائم لمقام التجربة[٣].

ومن هنا يؤكد العشماوى أهمية ما أورده "كرومبى" من أن المعنى، والصوت مرتبطان ارتباطًا وثيقًا مع قابلية النظر لأى منهما

---

(١) محمد مصطفى هدارة : فى النقد الحديث والأدب المقارن (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د.ت.ط ، ص ١٠٥).

(٢) نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير سنة ٢٠٠٢، سلسلة كتابات نقدية- شهرية رقم ٩٨، ص ١٢٦،١١٠ بتصرف).

(٣) د. حسنى عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتى للمعانى دراسة نظرية وتطبيقية فى الشعر الجاهلى (القاهرة، الدار الثقافية، للنشر، ط أولى سنة ١٩٩٨م، ص ٥٨:٦١ بتصرف) .



على حدة عند النقد[1] ، وهو ما يفسر ما يحمله من عاطفة وانفعال؛ لأنه وشيجة الاتصال بين العاطفة، واللغة لخلق الصورة ، فالنظر في الإيقاع على كونه صفة مشتركة بين جميع الفنون يحققها المبدع عن طريق واحد من ثلاثة طرق ألا وهي: (التكرار، أو التعاقب، أو الترابط) [2] ؛ ويتحقق الإيقاع فى الموسيقى من خلال النغم الناشىء من ضربات الإيقاع ، وفى المسرح والرواية من تناغم الصوت، والصمت، والضوء، والظل، من خلال العاطفة الموحدة ، ويحدث أثره عن طريق الشحنة الفنية المسببة لها ، وخطورة تغيير الإيقاع حقيقة تكمن فى أن تغيره يستدعى (تغير الاستجابة الشعورية، وهذا لا يحدث بسرعة بل يحتاج لوقت) [3]، وتنبه العشماوى لهذا فأوضح دور الإيقاع كعامل فى بلورة ، وتكثيف يمنع القصيدة من التشتت ، والانفلات هذا بالإضافة إلى ما تنطوى عليه أحياناً من قوافٍ داخلية، وصور لفظية متكاثفة ، فهو يؤمن بدور الإيقاع فى تشكيل ملامح الأثر الفنى، وتوحده داخله يؤدى إلى وحدة القصيدة موسيقياً، وبذلك (يتحتم على القصيدة التزامها وحدة موسيقية واحدة من بدايتها لنهايتها فلا تكون القصيدة قصيدة إلا إذا كانت حافظت على شكلها كاملاً) [4] . ومن هنا يرفض أن تسمى "قصيدة النثر" بهذا الاسم موضحاً هذا الخطأ الناتج عن الترجمة الإنجليزية، أو الفرنسية لقصيدة النثر ، ويعرفها بأنها (كتابة نثرية فى فقرات تحمل نفساً شاعرياً قوياً من الشاعرية ، وقد تقسَّمُ إلى أسطرٍ لها وقعها البصرى، والإيقاع المتميز) [5] موضحاً أن هناك فروقاً ما بين الإبداع الشعرى، والنثرى، وأن براعة الشاعر تكمن فى تحقيق الإبداع فى ضوء القيد المفروض عليه ، والذى يتحكم فى بناء القصيدة مستشهداً برأى "طاغور" الهندى فى "تعريف القصيدة"

---

(١) قضايا النقد الأدبى : ص ٣٠٦ (بتصرف).
(٢) معجم مصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مجدى وهبة وكامل المهندس (بيروت، مكتبة لبنان، ط ثانية، ١٩٨٤، ص ٧١).
(٣) أ.د. عثمان موافى: دراسات فى النقد العربي ، ص ١٣٨ .
(٤) رؤية حول القصيدة النثر، مخطوط للعشماوى، ص ١١.
(٥) المصدر السابق: ص ١٠.



من أن مردها ليس القدرة على التصوير، وعمق الخيال إنما هو جمال مقيد بقوانين الشعر الصارم.[1]

ويؤكد العشماوى أن لغة الشعر تختلف تماماً عن لغة النثر التى مهما بلغت جودتها فلن ترقى إلى تلك اللغة الشاعرة ، وأن الدراسة المتقنة التحليلية هى التى (تكشف عن الفروق الدقيقة، والأسرار الخفية بين نوعين من الإبداع هما: الإبداع الشعرى، والإبداع النثرى) [2] وبالتالى فإن إيقاع الشاعر يعبر عن إحساسه المهيمن على العمل الفنى معتمداً على ما تشعه الكلمات من موسيقى، وأبعاد معانيها المتنوعة من الإيحاء، والرمز، بل إن حروف المد، والحركات تمتلك وظيفة صوتية، وأخرى موسيقية، وتتنوع بذلك إمكانات الكلمة الواحدة، أو الجملة الواحدة حَسَبَ إمكاناتها[3]، إضافة إلى أن الخروج على نمط موسيقى البيت الشعرى يضعفه إيقاعيًا، فالذهاب بالإيقاع أو ضعفه فى الشعر الحر هو ما أشعل الثورة ضده ؛ لأن الآذان اعتادت على وضوحه[4]، كما أن العشماوى قد أيد ما ذهبت إليه "سوزان برنارد" من أهمية الإيقاع الذى ذهبت به قصيدة النثر لكونها (شجعت كثيرين ممن لا يملكون حساً فطرياً بالإيقاع على نظم الشعر) [5] مؤكداً أن ما يميز الشاعر ليكون شاعراً هو الحس مبيناً سر فشل قصيدة النثر موافقاً لما ذهب إليه "خليل حاوى" فى كون دعاتها الأوائل: لويس عوض، وتوفيق الصائغ، وغيرهم افتقرت كتاباتهم إلى (خلق الصور بقدر ما تفتقر إلى الحس بالإيقاع الشعرى)[6]، وهذا ما يدعم أن هناك علاقة بين الصورة ، والإيقاع ، وتنشأ عن هذه العلاقة

---

(١) المصدر السابق: ص ٨ بتصرف.
(٢) المصدر السابق : ص ٩ بتصرف.
(٣) د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى فى النص الشعرى (الأردن، الزرقاء ، مكتبة المنار، ط أولى، ١٩٨٥، ص ٥٨ بتصرف).
(٤) د. محمد مندور: الأدب وفنونه (القاهرة، نهضة مصر، ط ٢سبتمبر سنة ٢٠٠٢، الفجالة، ص ٣٥ بتصرف).
(٥) العشماوى: مخطوط (رؤية نثرية حول قصيدة النثر)، ص ١٣.
(٦) المصدر السابق : ص ١٣.



"الصورة الإيقاعية" التي تنقسم إلى:صورة تركيبية تعتمد على تناسق الكلمات ، وتعبيرية مرتبطة بطريقة الصياغة التى تعتمد على الانفعال السائد المهيمن[(١)]، و دعت جماعة أبولو إلى العناية بالإيقاع الشعرى والتمييز بين الوزن والإيقاع ، فالوزن (Metre) فى الشعر هو: مجموعة أنماط إيقاعية تتكون من تآلف التفعيلات المكونة لمقاطع البحور الشعرية التى تتكرر فى أزمنة متساوية[(٢)] مع الوضع فى الاعتبار اختلاف طبيعة الأوزان العربية عن طبيعة الأوزان الإنجليزية التى سمحت لشكسبير تجسيد شخصياته بقدر كبير من الحرية ، بل إن "ريتشاردز" يرى أن "كولردج" ، و"ييتس" متقاربان فى مفهوم الوزن؛ فالوزن نمط خاص له القدرة على التأثير في النفس . مع العلم أن كولردج قد أوضح مصدر الوزن من خلال صراع متوازن بين العاطفة، والإرادة الواعية، والوزن يؤثر فى جذب الانتباه مما دفع "كولردج" بأن يجعل تأثيره فى العمل الفنى كتأثير الخميرة فى الخبز لتحقيق الوحدة العضوية[(٣)] ، وكان ذلك دافعه لمخالفة آراء " ورد زورث" ؛ لأن (العلاقات التى تنشأ بين لفظة، وأخرى فى الشعر الرائع تختلف عنها فى النثر، فهى فى الشعر علاقات حية نامية وليدة الخيال الثانوى الذى يوخد بين هذه المعانى ، والألفاظ).[(٤)]

وواقع الأمر أن التجديد فى الأوزان الموسيقية لم يكن وليد اليوم ، بل له امتداد فى تاريخ الأدب العربى فشعراء الكوفة ، والشام ، والحجاز قد استعملوا البحور ذات الأوزان النادرة كالمديد كما في قصيدة "الطرماح" التى أشار إليها (كرنو) المستشرق ، وتتضح شواهد

---

(١) د. السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٢، ص١٦ بتصرف قليل).

(٢) معجم مصطلحات العربية فى اللغة والأدب ص ٤٣٣ ، لغة الشعرالعربي الحديث: ص ١٦٥ (بتصرف).

(٣) د. محمد مصطفى بدوى: كولردج (القاهرة ، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربى١٥ ، ط ٢،ص ٩٩،١٠٢ بتصرف).

(٤) د. محمد مصطفى بدوى: المرجع السابق ، ص ٩٧.

كثيرة لهذه الظاهرة التى أيضاً لحق بها تطور فى القوافى متمثلة فى استعمال الحروف اللينة، والرخوة[١].

وفى العصر الحديث حاول بعض شعراء الرومانسية مزج البحور، والخروج على الذوق العروضى مثلما فعل "حسن كامل الصيرفى" فى قصيدة واحدة ، وذلك رغبة منه فى التجديد إلا أن السبق حقيقة كان لأحمد شوقى فى تنويع القوافى فى شعره للأطفال ؛ وهو ما دفع العشماوى أن يقرر سبق أحمد شوقى، وينتصف له مبيناً أن أحد دلائل عبقريته الشعرية تكمن فى التجديد الموسيقي للأوزان من حيث أن (الأثر الشعرى هو في النهاية شكل إيقاعى). [٢] وشوقى (كان مولعاً بالموسيقى مستمتعاً بها، قادراً على توليدها، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه)[٣]، وعلى هذا يحدد العشماوى مدى براعة شوقى الكامنة فى (استثمار العلاقات الصوتية، واستغلالها فى التعبير عن اللحظة الشعرية التى يصدر عنها، أو فى الدلالة على موقفه النفسى). [٤]

إن ينبوع الشعر الأصيل الناجم عن إيقاعات الوزن بأنغامه، وقوافيه، وتوافقه مع إيقاع الكلمات بما تحمله من انفعال دليل على أنه إيقاع يحمل طاقة الإيحاء الصادرة عن تتابع الكلمات، ومن هنا ينبه العشماوى على أن هذا الصوت الداخلى له ارتباط فى إيقاع الجمل بما تحمله الكلمات من أصداء متلونة ، ومتعددة[٥]، وينفرد شوقى بطريقة مزجه (إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات ، والمعانى، والصور، وطاقة

---

(١) د. سامى منير عامر: ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى بين القديم والحديث(القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط أولى ، ١٩٧٩م ص ١٦٥،١٦٦ بتصرف).

(٢) د. محمد زكى العشماوى: مقال دلائل القدرة الشعرية عند شوقى (مجلة فصول- مجلة النقد الأدبى، (شوقى وحافظ) الجزء الأول، المجلد الثالث، عدد أول أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٢م، ص ١٣ بتصرف).

(٣) المصدر السابق: ص ١٣.

(٤) المصدر السابق: ص ١٣.

(٥) المصدر السابق: ص ١٣ بتصرف.

الكلام الإيجابية) [1]، والواقع أن الموسيقى الظاهرة المتمثلة فى الوزن الشعرى ليست قادرة أن تحقق بمفردها الإيقاع الكامل للعمل الفنى؛ بل إن الموسيقى الخفية المتمثلة فى الإيقاع الداخلى تسهم فى تحقيق الإبداع مع بقية العناصر؛ لأن الفن الحقيقى يصهر، ويوحد بين (الصوت، والمضمون، وبين الإيقاع ، والوجدان، إنه يعمد إلى الحركة التناغمية، واللحنية بكاملها ليعبر عن المضمون بكامله، وليجسد العواطف تجسيداً تاماً) [2] .

وقد يعدُ شعر التفعيلة الملقب بالشعر الحر الابن الشرعى للشعر العمودى من جهة الأوزان الخليلية ؛ إذ يجعل الإيقاع الموسيقى مغايراً لنظام الأوزان مستخدماً الصور، والرمز، والإيحاء مصدراً من مصادر الإيقاع الداخلى لهذا التجديد للتعبير عن الفكر، والعاطفة. ويرى العشماوى أن تطور القصيدة خفف العبء عن الشعراء برفع الكثير من القيود ، وتطويع الوزن الشعرى ، والقافية، وحقق النمو المتدرج الداخلى للقصيدة ، وخلق عوالم أرحب باللغة مع عدم التخلى عن الأصول الثابتة، بل تعديلها لمسايرة العصر، والتلاؤم معه[3]. و قد أوضح أهمية الإيقاع الداخلى متمثلاً فى (تكرار أفعال الأمر المتلاحقة، والمتصلة فى أبيات القصيدة – الطمأنينة لميخائيل نعيمة– واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة، والاطمئنان، والتحدى)، [4] وهو يحدد ماهية النغم[*]الذى ينقل التجربة للمتلقى ، والمراد بالنغم هو (كل ما ينطوى وراء حركات الوزن، وعلامات الألفاظ ، وما فيها من نبرات ، ونبذبات، وإيقاعات، أو ضربات موسيقية خاصة ، وما تنطوى عليه من معان تمثل التجربة، وتعين على إيضاحها، وتوكيدها فى نفس القارئ ، أو السامع).[5]

---

(١) المصدر السابق: ص١٥.
(٢) د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى فى النص الشعرى، ص٦٠.
(٣) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية ، ص١٣٦ بتصرف قليل.
(٤) المصدر السابق : ص١٣٥.
(*) فالنغم: هو موسيقى خاصة نابعة من صميم النص الشعرى.
(٥) المصدر السابق : ص١٣٥.



ويرى أن النغم الرقيق هو الذى يميز الشاعر فالقصيدة التى وجهها النابغة لعيينة بن حصن الفزارى، وأعجب بها "حسان بن ثابت" كانت خفيفة فى السمع رقيقة فى النغم، وإن اختلفت الروايات فمنها:

بكاء الحمامة يدعو هديلاً   مفجعةً على فننٍ تغنى[1]

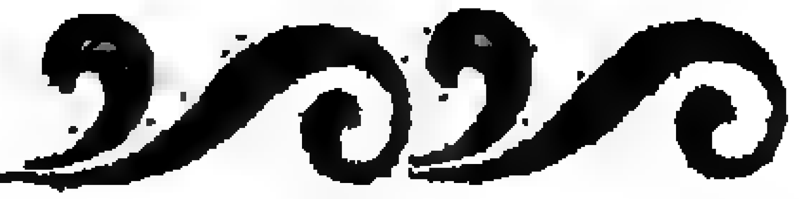
وهى شبيهة بقصيدة أخرى يشيع فيها هذا العنصر الموسيقى المعبر كما يرى العشماوى ذلك ، والتى منها:

أتاركة تدللها قطام   وضنا بالتحية والكلام [2]

والأصوات أشد ما تكون ترابطاً مع ما تحتويه ففى لفظة (هديلاً) مثلاً امتداد للصوت يعطي الواقعية لهذا التوجع، وإذا كان خلط الأوزان يدفع إلى جعل الموسيقى غير متسقة، والأنغام مضطربة، وإن قبلت هذه الدعوة فى صنع الرواية التمثيلية، أو المسرحية ؛ يرجع ذلك لتباين المواقف، والتعبير عنها بلغة الحوار كما رواية قمبيز لشوقى، وللشابى، ونعيمة دور رائد فى أن يصبح (النص الشعرى حواراً بين طرفين بحسب الدور المسند إلى كل منهما)[3] ، وعليه فإن الإيقاع كما هو ضرورة فى الشعر هو ضرورة فى العمل المسرحى بحيث يصبح الإيقاع فى الحوار، والمواقف منبثقاً من الأداء المناسب ، وفي الإخراج مع فهم أبعاد الإيقاع المميزة لشخصية العمل المسرحي ؛ فالإيقاع على المستوى الدرامى هو تصاعد درامى نحو الذروة بتتابع الأحداث ويتحكم المؤلف في ضبط زمن البطء أو السرعة لهذا التصاعد لكي يصل إلى الخاتمة ، فمسرحيات "تشيكوف" تتميز بإيقاعها البطيء ؛ لخلق إحساس بعدم القدرة ، والملل، ونفس المعنى فى مسرحيات "صموئيل بيكت" إلا أن هناك من حاول الإيقاع عن طريق

---

(١) النابغة الذبيانى : ص٢١٠.
(٢) النابغة الذبيانى، ص٢١١.
(٣) فؤاد القرقورى: أهم مظاهر الرومنطيقية فى الأدب العربى الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية منها (تونس، طبع الدار التونسية للكتاب، د.ت.ط ، ص٢١٤).



الصور البصرية مثل "غوردون الإنجليزي" ، وبالتالى فإن الإيقاع يتجسد من خلال ما سبق حياً نابضاً معبراً عن روح العصر الحقيقية كما أن الإيقاع فى العمل الروائى ينشأ من خلال الحبكة التى تكمن فى توظيف الشخصيات ، وتصعيد الدرامي للأحداث لكي تصل إلى الذروة التى يتحقق فيها التناغم الإيقاعى لعناصر العمل الروائى.

وما ينطبق على العمل المسرحى ينطبق على العمل الروائى إلا أن العمل الروائى لا يحده مكان كخشبة المسرح ، أو زمان، فقد يحتمل العمل الروائى عدة أجيال متعاقبة، وهو ما يجعله أكثر حرصًا عن ضرورة ضبط إيقاع الأحداث، ورؤية الشخصيات على امتداد العمل الروائى فى أزمنة متتالية كما يمتد لطريقة التعبير بما يحمل من لغة يوظفها المؤلف متناسقة مع تطور الأحداث بدقة ، وعناية.

وقد استطاع العشماوي أن ينفذ إلى تحديد معالم الشخصيات الأدبية المؤثرة فى تاريخنا الأدبى على مدار عصوره المتباينة ؛ فهو (حينما يعرض لعلم من أعلام الشعر،أو القصة،أو الرواية،أو المسرح يصل إلى لب القضية،وإذا كان يتكلم عن القدرة الفنية، أو عن الاتجاه الفنى عن هذا الشاعر، أو هذا القصاص، فهو يقدمه لنا فى جملة،أو جملتين؛ ليقول لنا من هنا نبدأ)[1]، وهو ما سماه ناقد الأربعينيات- سيد قطب- "بمفتاح الشخصية"، فقد حاول العشماوى، وقد نجح فى إبراز مفاتيح ثلاث شخصيات أدبية عملاقة فى وقت واحد محاولاً أن يضع أمام أيدينا كيف كانت تبحث هذه الشخصيات ، وتنحو فى دراستها للأعمال الأدبية ودراسة الشخصيات الأدبية على وجه الخصوص ، فعرض للأصول التى اعتمد عليها العقاد ، وطه حسين ، والمازنى ألا وهى البحث عن المقومات الأساسية التى ينطلق منها تفكير المبدع، وسلوكه، وإبداعه الفنى، وكلها تصدر من منبع واحد ؛ لأنها تتسم بخصائصها الذاتية كنمط مستقل ، ثم البحث عن عناصر التكوين،

(١) أ. د. منير سلطان: مؤتمر ذكرى العشماوى الأولى فى ٢٠٠٦/٥/١٨ قصر تذوق سيدى جابر (تسجيل صوتى).



والإحياء للوصول لصورة صادقة عن الشخصية على أن يكون المنطلق هو إبداع الشاعر، أو الأديب متخذين من مبدأ الأسلوب الاستقرائي الذى يعتمد على الجزئيات وصولاً منها للكليات[1] .

وما قدمه الثلاثة الكبار- العقاد، وطه حسين، والمازنى- يُعدُ من (أهم الإنجازات فى تاريخنا المعاصر فى مجال الدراسات النقدية الحديثة) [2] . ومن هنا يضع العشماوى يده على أهم ما يميز كل منهم ؛ فطه حسين من وجهة نظر العشماوى يتبع أسس المنهج العلمى فى فهم الظواهر، والأحداث بحيث (لا يكاد يترك أحداً من الأعلام القدماء فى عصور الأدب المختلفة إلا وقف عنده بشكل، أو بآخر) [3] ، وما يميزه هو "الاستعراض التصويرى" مستخدماً (الكلمات، والجمل، لوحات للمناظر، للحوادث ، والمعانى، وللخطرات النفسية، والإلتفاتات الذهنية على السواء، وتلك ميزته الكبرى كصاحب شخصية أدبية، وصاحب مذهب فنى كذلك) [4] ، وإن ما كتبه طه حسين عن المعرى والمتنبى يظهر سمة الوضوح لدى طه حسين مع سهولة الأداء ، ودقته، ووضوحه؛ فطه حسين قادر على (إعطاء صورة حية نابضة عن شخصية متميزة بصفاتها، وملامحها الخاصة) [5] .

وواقع الأمر أن طه حسين يمزج بين المنهج الفنى ، والتاريخى فى كتابه "حديث الأربعاء"، وفى كتابه"أبى العلاء" يُصور أحاسيس أبى العلاء، ومشاعره ؛ وقد عدَّ "سيد قطب" تصويره تصويرًا حسيًا يجعل الصورة مجسمة بألوان من الحياة ، والحركة[6]. وترى

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: دراسة الشخصية الأدبية عند طه حسين والعقاد والمازنى، مخطوط ، ص٢،١ بتصرف.
(٢) المصدر السابق، ص٣.
(٣) المصدر السابق : ص٤،٣ .
(٤) سيد قطب: كتب وشخصيات (القاهرة، دار الشروق، ط٣، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م ، ص ١٠٤.
(٥) المخطوط السابق : ص٥.
(٦) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه (القاهرة ، دار الشروق ، ط ٧ ، ١٤١٣هـ - ١٩٨٣م ، ص١٠٥ بتصرف).



سهير القلماوى أن "الصوت" هو الأداة التى يحدد بها شخصية من ينتقده ، وتعده أبرز ما يصف به شخصياته حيث (يتفنن فى جعل الصوت مفتاحاً للشخصية)(١).ويفسر أستاذنا الأستاذ الدكتور "عثمان موافي" ذلك بأن "طه حسين" في دراساته الأدبية والنقدية قد طبق أكثر من منهج نقدي , ويبدو هذا بوضوح في دراسته عن أبي العلاء المعري (٢).

ولعل أبرز ما أتقنه طه حسين هو تصوير حياته في كتابه "الأيام" بإحساس عادل جمع فيه بين التقاليد ، والفن ؛ لكون جوهر العمل الفنى إحساس صادق، وانفعال أصيل بهما يتشكل العمل الفنى حاملاً الفكر، والصورة المعبرة عن الواقع بكل أبعاده .

ويحسم العشماوى أثر طه حسين فى أن منهجه قد أحدث تغييراً منقطع النظير (فى دراسة الأدب، ونقده ، وما استحدثه فى اللغة من أسلوب جديد كتابة، ونطقاً). (٣) ويتحدث عن العقاد حديثاً يدل على دارسة معمقة لهذا النمط الفريد من الأدباء العمالقة؛ فقد بين لما للعقاد من قدم ، ورسوخ فى دراسته للعبقريات ، ودراساته عن ابن الرومى ، وأبى العلاء ، والمتنبى موضحًا أن ما تميز به هو (قدرة فائقة على خلق الصورة، وأحياناً التماس عناصر التكوين، والإحياء فيها بأسلوب يثير الإعجاب حقاً) (٤) كما أنه يلخص براعة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية فى عبارة موجزة موافقاً على ما جاء به سيد قطب فى كتابه "كتب وشخصيات" من أن العقاد (يعطيك مفتاح الشخصية التى يتناولها)(٥) ، لكن العشماوى يغوص فى مكنون ذلك ، ويصف

---

(١) أ.د. سهير القلماوى: مقال السيرة الذاتية والأيام ، (طه حسين مائة عام من النهوض العربى) فى الذكرى المئوية لمولده ، ص٣٠٢.

(٢) أ.د. عثمان موافى: مناهج النقد الأدبى والدراسات الأدبية، الجزء الأول (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط٢٠٠٥، ص١٨٧ بتصرف).

(٣) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط٢٠٠٠م ، ص٤١٠).

(٤) د. العشماوى: دراسة الشخصية الأدبية عند طه حسين والعقاد والمازنى ، مخطوط، ص٤.

(٥) سيد قطب: كتب وشخصيات، ص ٢٩٩.



طريقة العقاد ، ويسبر غورها: (إنما هى صورة تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان) (١) .

وإذا كان العقاد قد نجح فى الكشف عن شخصية ابن الرومى إلا أنه لم يوفق تماماً فى دراسته لأبى نواس ؛ لأنه انطلق من مفاهيم علم النفس ، ولم ينطلق من خلال شعر أبى نواس ، ورغم ذلك فقد أحسن توظيف الدراسة النفسية إلى جانب منهجه التاريخى؛ والعلمى، واستلهام من شعر ابن الرومى صورة دقيقة وصادقة له .

ويتفق طه حسين وشوقى ضيف في أن العقاد خير من جارى الغربيين فى التراجم الكاملة للشخصية ؛ فقد استقى مصادره التى مثلت منهجه فى فن دراسة الشخصيات من خلال تراجم: بلوتارك بالإنجليزية ، وتوماس كارليل،لكن عبقريته تكمن فى(ملاحظة تخترق الحجب، ومهارة تجميع الخيوط،وتحريكها فى نسق واحد فى شفافية صادقة دون مغالاة) (٢).

وإذا كان المنهج النفسى الذى اختطه العقاد لنفسه القائم على البصيرة الواعية فى رسم الصورة بكافة معالمها الخارجية، والداخلية(٣) .ولعل ما أخذ عليه هو إقحام علم النفس على الأدب فى دراسته للنواسى مثلما فعل نقاد الغرب مع "لورد بايرون" حين ركزوا على حياته، وتركوا شعره، ومن هنا ينبه العشماوى على خطورة ذلك؛ لأنه يصرف الانتباه عن الأثر الفنى لأشياء هامشية(٤) إلا أن دراسة العقاد عن شاعر الغزل "عمر بن أبى ربيعة" استطاعت أن تجعله (ينهض من بين ركام الأجيال حياً نابضاً شاخصاً بزيه، ومزاجه،

---

(١) المخطوط السابق : ص٧.

(٢) سامح كريم: ماذا يبقى من العقاد ؟ (بيروت ، دار القلم ، د.ت.ط ، ص١٣٤، ١٣٥ بتصرف).

(٣) د. العشماوى: أعلام معاصرون من الشرق والغرب ، ص٨٢، ٨٣ بتصرف.

(٤) المصدر السابق، ص٨٢.

وفنه) [1] ، ولذلك لم يقف العشماوى عند وصف منهج العقاد ، بل عرج على لغته التى مثلتها دواوينه الشعرية برؤية جديدة خلاف ما ذهب إليه النقاد مصرحاً بأن ديوان أعاصير مغرب تميز بلغة جديدة ، ومرد ذلك اختفاء الجانب الفكرى من اللغة لوجود لغة تتصف بالعفوية،والسهولة،وتصدر أليفة؛ فلديه القدرة على تجديد اللغة بتجدد موضوعاتها،واستطاع بحق أن يشارك فى تجديد الرؤية للحياة بالإبداع المتواصل والمتميز .

أما المازنى فيراه العشماوى أقدر الثلاثة (على النفاذ إلى أعماق النفس،وبسط مكنونها)[2] فهو عند نفاذه إلى أسرار تعالى "المتنبى" ، وتشاؤم "ابن الرومى" اعتمد على قوة الحدس، وحدة البصيرة، وصدق الرؤية التى تمثل إحساس حقيقى بالحياة فعين المازنى (مفتوحة واعية فاحصة لا تفوتها حركة، ولا يند عنها لون، وهى تستعرض الحياة، والمناظر، والنفوس، والأشياء... فى يقظة، وانفعال) [3] كما أن للمازنى قدرة على إبراز العلاقة الإيجابية بين سلوك الشخصية، وما لها من قدرات فنية ميزها(أسلوب السخرية التي صارت علامة من علامات فنه، وتعبيره الأدبى)[4] ، وهو ما منحه الحرية فى الحركة، وحيوية الخلاص من الأزمات، والمعاناة علاوة على أن سمة النفاذ لمكنون النفس تمثلت بوضوح فى روايته "إبراهيم الكاتب" فى تصويره للشخصية بطريقة متفردة ، واستجابته الساخرة للمواقف ، وبهاتين السمتين التى حددهما العشماوى صار للمازنى (منهجاً فكرياً لغوياً يؤثر فى مضمونه، وفى أسلوبه) [5] ومن هنا يعده العشماوى (عبقرية فى التقاط هذه الدقائق فى يقظة، وانفعال تكاد تكون نادرة) [6] ؛ ولعل

---

(١) على خالد السدانى: منهج العقاد فى دراسة الشخصيات الإسلامية (بيروت، صيدا ، المكتبة العصيرية، ط أولى ١٩٨٩، ص١٦١ بتصرف).
(٢) د. العشماوى: دارسة الشخصية الأدبية (مخطوط)، ص٩.
(٣) سيد قطب: كتب وشخصيات ، ص١٣٧.
(٤) د. العشماوى: أعلام معاصرون ، ص١٩.
(٥) المرجع السابق : ص٣.
(٦) د. العشماوى : دراسة الشخصية الأدبية، (مخطوط)، ص٩.



مرد ذلك إلى صدقه فى التصوير للقدرات المستترة فى النفوس ، والآمال الإنسانية الفريدة ، وهو تَفَرُّدٌ للمازنى حيث ينفذ إلى أعمق الأعماق فى حياتنا الإنسانية، ويصنع عالمًا موازيًا لعالمه الواقعي يجذب إليه كل قارئ ، ويقطع العشماوى بهذا التفرد للمازنى لوجود (جوانب ثرية فى تدفقه، وإحساسه ، وفى بصيرته، وعمق تفكيره لا أخالها تتوافر لزميليه، وهذه جميعها واضحة فى تصويره لشخصياته الروائية، وكذلك فى تحديد ملامح الشخصية الأدبية التى يدرسها) (١) . ومن هنا فإن قدرة المازني على السهولة في الأسلوب متلوناً مع الموقف معبراً عنه مبرزاً فى وصفه أبرز الأصوات، وأفضل مثال لذلك وصفه لأحد الأعمام فى قصته "عود على البدء" (٢) .

ويلاحظ الباحث أن العشماوى درس الشخصيات الأدبية: (العقاد، وطه حسين، والمازنى) مثلما درس سيد قطب (طه حسين، والعقاد، وهيكل)، ولكن ما يفسر لنا عدم تركيز العشماوى فى دراسة الشخصيات الأدبية على "هيكل" هو ما فسره في سياق ما كتبه عنهم ، فهم يختلفون عن هيكل المهتم بالتفسير، والتحقيق ، واستعراض السيرة أكثر مما يهتم بالنفاذ إلى مكنون النفس،أو تمييزها بسمات بارزة على المستويين النقدى ، والفنى (٣)؛فمنهج هيكل يقوم على دراسة الموضوع دراسة موضوعية لا ذوقية، فهيكل (ينتصر للنقد الموضوعى) (٤) ؛لأنه يراه أكثر اتزاناً.

والشيء المميز للدكتور العشماوى أنه يميز فى نقده للشخصية فلا يكتب عنها إلا عن علم، ومعرفة أكيدة ، فالشاعر صلاح عبد الصبور يرى تميزه يتمثل (فى التطور، وفى التعبير الفنى، وفى حداثة ما يطرحه من رؤى جديدة) (٥) ، وحين يضع ملامح إبداع الشاعر

---

(١) د. العشماوي : مخطوط (دراسة الشخصية الأدبية)، ص٩.
(٢) د. محمد الصادق عفيفى : النقد التطبيقى والموازنات ، ص٢٢٦ بتصرف.
(٣) د. العشماوي : المخطوط السابق ، ص٥ بتصرف.
(٤) د. إبراهيم عوض: (محمد حسين هيكل- أديباً، وناقداً ،ومفكراً إسلامياً)، ص١٨٩.
(٥) د. منير سلطان: مؤتمر ذكرى العشماوى الأولى ٢٠٠٥، (تسجيل صوتى).



"محمد حسن فقى" فيراه ينتمى إلى (المجددين المحافظين على ضوابط الشعر، فيبقى تجديده دائماً تحت جناح الأصولية... فالماضى لديه جذر، ومنبت حي تستمد منه اللغة طاقتها، ويستمد منه عصارة الديمومة... وهذا هو سر حيوية هذا الجديد عن شاعرنا) [١] .

وامتدت دراسة العشماوى لشخصيات أدبية فى مجال القصة، والرواية، والمسرح، وشعر العامية، فحين تناول دراسة "توفيق الحكيم" ، ومسرحه بَيَّنَ أنه ينهض على مبدأين هامين لنجاح مسرحه الذهنى يكمن فى كون الأسلوب الفنى طبيعى ، ووظيفة العمل الفنى تعتمد على التعبير- وهو "الإبداع الفنى"- والتفسير هو" معنى الإبداع" مع وضوح تأثره بالمسرح الإغريقى أكسبه القدرة على التصوير ببراعة، وحشد الطاقة الدرامية ، وتحقيق البراعة[٢] مع قدرة على إدارة حوار يتبنى لغة مناسبة تحتفظ بسلامة الفصحى ، وتحقق التواصل مع المتلقى. ويرى فى "نعمان عاشور" أنه قد سلك تلقائياً من غير قصد سبيل "تشيكوف" طابع الأونتشرك-الاستطلاع الدرامى- فى مسرحيتين هما: (الناس اللى فوق)، و(الناس اللى تحت) معتمداً على التضاد فى تحقيق المراد[٣] ، ويناقش قضية الصراع الطبقى فى أعقاب ثورة يوليو ؛ لتجسيد المواقف، ونقل صورة للحياة صادقة.

وانطلق العشماوى فى دراسته للشخصيات العربية ، والعالمية ؛ فنزار قبانى يراه (نسيج وَحْدِهِ بين شعراء عصره، فهو دنيا جديدة، وفريدة، ولغته طازجة عند ولادتها... محتفظة بطزاجتها، وحيويتها) [٤]، وطاقته الحية تتضح من غزارة الإنتاج، والعاطفة الملتهبة، واستحداثه لغة ثالثة لها منطقها، ورصانتها تحدث التواصل مع المتلقى، وعبقريته تكمن فى التصوير (فهو شاعر مصوِّرٌ بالدرجة

---

(١) د. العشماوى: شعر محمد حسن فقى بين الكلاسيكية والرومانسية (مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية- جائزة الشاعر محمد حسن فقى، ص٩).

(٢) د. العشماوى: أعلام معاصرون، ص٦٤، ٦٧ (توفيق الحكيم) بتصرف.

(٣) المصدر السابق : ص١١٠-١١١ بتصرف.

(٤) نفس المصدر السابق، ص١٠٤.



الأولى يعتمد على الصورة فى الإيحاء، وبثّ الإحساس، ونشره على طول عمله الفنى بشكل مثير، وجديد حقاً) [1].

وأما أعلام الغرب فقد تناول فى دراسته شخصية (ت.س.إليوت) مبيناً ريادته للأسلوب الجديد فى الشعر الإنجليزى، إضافة إلى أن التجربة الشعرية جديدة تكون فى الشكل والمضمون، وأنه حينما مزجها بالأسطورة المسيحية جعل التجربة وسيلة للخلاص، وتطهير النفس كما عند المتصوفة[2] ؛ ثم وضح العشماوي أن شهرة " فرانسواز ساجان " تكمن فى قدرتها على (تصوير أكثر العواطف الإنسانية،وتعنى بها فورة "الحب الأولى") [3] من خلال ما كتبت من روايات مثل: (مرحباً أيها الحزن)، و(ابتسامة ما).

إن منهج العشماوى لدراسة الشخصيات الأدبية لا ينهض إلا على رصد الحقائق، ومراحل التكوين، والتماس أبرز ما فى الشخصية الأدبية من خلال إبداعها بحيث تصبح الشخصية واضحة المعالم ، والقسمات، ويعمد العشماوى إلى تكوين هذه الصورة التى تفصح عن هذه الشخصية بإتقان، وبراعة قل نظيرها ؛ لعمق ثقافته، ووعيه الدءوب في التقاط ما يميز الشخصية الأدبية من خلال طريقتها فى تناول المعانى العقلية، والعاطفية،وبهما تتمايز الأساليب فى نظمها كما تتمايز البصمات.

وخلاصة القول:

إن منهج العشماوى ينهض على الذوق المعمق بمعرفة دلالات اللغة، وما تحمل من معانى دقيقة، وانفعالات تتضح من خلال الصورة الكلية التى تحمل عاطفة المبدع، ومن خلالها تتشكل اللغة ؛ فالشاعر يصورًا العواطف برؤيته الخاصة . ويعمد العشماوى بوضوح إلى

---

(١) نفس المصدر السابق : ص١٠٩.

(٢) نفس المصدر السابق : ص١٦٣،١٦٢ بتصرف.

(٣) نفس المصدر السابق ص٢٠٠.



استنباط أسرار اللغة متبعًا خطى عبد القاهر، وكذلك وضع يده على الكثير من معايير النقد العربى فناقش (مفهوم اللفظة المفردة، والسياق، وتحليل النص) [1] ، وكان تفرده فى جعل منهجه يوازن بين التراث، والفكر الغربى .

إن خساسيته الفنية التى اتسمت بالعمق مكنته من (كشف أسرار الجمال الفنى للنص الأدبى جاعلاً من قراءته التذوقية التحليلية للنص وسيلة منهجية، وموضوعية تجعل منه واحدا من خيرة من حفظوا مقولة "أمين الخولى" عن الدراسة البلاغية،والنقدية المتجددة: أول التجديد قتل القديم فهما)[2] كما أنه عمد إلى تحليل ، وتفسير الأثر الفنى، والنظر إلى كل عناصره مجتمعه، ثم تحليل الصورة، وما تحمله من إحساس مهيمن مع يقين العشماوى بأن روافد العلوم الحديثة ينبغى ألا تتدخل إلا بمقدار ما يحتمل النص، وتصب فى خدمته، والاهتمام الفريد من العشماوى بالموسيقى، والوزن، والصوت، ومقدار ما يؤثر به كل عنصر فى كشف التجربة الشعرية ، ويحدد العشماوى هذا المنهج فى أنه (يعتمد أساسًا على المنهج التحليلى النقدى الذى يهتم بتحديد القيم الجمالية الفنية، ويعنى بالكشف عن حقائق الحياة والإنسان، وفى الوقت ذاته لا يستبعد التاريخ، أو السياسة، أو المجتمع، أو دراسة الشخصية الإنسانية للشاعر، وتأثيرها على عمله ، إنه يستعين بكل هذه المعارف على ألا تستعبده هذه المعارف ، أو تصرف انتباهه عن المهمة الأساسية التى هى العناية بصورة الشعر، أو قل هى تعقب عناصره ، ومقوماته لنرى بفضل أى العناصر، وأى الخصائص امتاز هذا الشعر عن غيره ، ولماذا أحدث هذا الأثر، أو ذاك فى نفس قارئه، أو مستمعه، وإلى أى حد غيَّرَ المسار، وأضاف الجديد)[3] .

---

(١) د. عبده الراجحى: العشماوى بين التراث والفكر الغربى .. طريق ذو اتجاهين، ملخص أبحاث ندوة تكريم العشماوى ، ٢٠٠٢م ، ص٤٦.

(٢) د. سامى منير عامر: ملامح رئيسية لجهود د. محمد زكى العشماوى مجال التراث النقدى والنقد الحديث، ملخص أبحاث ندوة تكريم العشماوي ، ص٣١.

(٣) د. العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى، ص١٥.



وبهذا يبدو للباحث أن العشماوى ينحو فى منهجه نحو الاتجاه التكاملى فى النقد ، ويتمثل فى حسن اختيار المناهج المعينة فى الكشف عن أسرار العمل الفنى. ويحدد بعد ذلك وجهته فى كيفية الكشف عن جماليات النص الأدبي فى دراساته النقدية معتمدا على دراسته الصور مجتمعه، ويحذر من تحميل تأويل الصور ما لا تحتمل ؛ فالصور لها أبعاد تتضح من خلال السياق اللغوى وطريقة التصوير.(١)

وإذا كان النقد الفنى هو فن دراسة النصوص، والتمييز بين أنواع الأساليب المختلفة ؛ فهو إبداع، وتصقله الثقافة، والممارسة، والناقد الحق هو الذى يستطيع استكشاف الأسلوب اللغوى للنص من خلال النظر في بناء التراكيب اللغوية ودلالاتها ، ثم يعلق علي النص بلغته الخاصة كاشفًا عن جوانب القوة والضعف فيه .

وإذا كان العمل الأدبى هو تناسق التعبير مع الإحساس المسيطر بالانفعال الأصيل التى يوجه تشكيل اللغة ، فالعشماوى ينظر إلى العمل الأدبى ليس مدركاً عقليًا بقدر ما يقترن بالإحساس حيث لا مفر من احتكامه للذوق المدرب فهو الوسيلة الوحيدة التى تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية، وإدراك ما فيها، فنحن فى مجال ما يدرك بالحس والذوق معًا كما يجعل رؤيته لنقد النص الشعري تفسيرًا لذلك من خلال تحديد مواطن الجمال ، والقبح في السياق الذي شكلته اللغة ، وهذا الذوق المدرب الخبير قادر على الإحساس بقوة ، أو ضعف العمل الأدبى ؛ لأن الناقد يتعايش مع العمل تعايشاً فيه نوع من التغلغل؛ بل التوحد معه.

ويتضح مدى تطبيق العشماوي للاتجاه التكاملي من خلال الدراسة التطبيقية في الباب الثاني لنماذج من دراساته النقدية للنصوص الشعرية ، والقصة القصيرة ، والرواية ، والمسرح .

---

(١) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص٢٥٠ بتصرف.



الباب الثانى
"الدراسة التطبيقية"

• "تعريف النص"

حقيقة أن كلمة "نص"(*) تطور معناها فى اللغة العربية من معنى مادى حسى إلى معنى معنوى إلى معنى إصطلاحى، ومن أقدم المعانى المادية هى رفع الشىء كما جاء فى لسان العرب[1]: "نصت الظبية جيدها أى رفعته"، ويندرج تحت ذلك معنى "المنصة"، وفى معجم مقاييس اللغة ما يوافق ذلك فـ (نص) النون والصاد أصل صحيح يدل مما سبق على رفع أو ارتفاع ثم زاد على ذلك قوله: (وانتهاء فى الشىء)[2]، ثم تطور معناها من الرفع المادى إلى معنى الرفع للكلام إلى صاحبه، وشاهده قول الشاعر:

أنصَّ الحديث إلى أهله ∴ فإن الأمانة فى نصه[3]

و(نصَّ) بمعنى أسند الكلام إلى مصدره ، وهذا الكلام سواء كان مشافهة أم مكتوبًا منسوبًا لصاحبه ثم تطور هذا المفهوم ليدل فى "علم المواريث" على بلوغ منتهى الغاية، وهو نصُّ الحِقاق، (إذا بلغ النساء نصَّ الحقاق، فالعصبة أولى) أي إذا بلغت المرأة سنها كما ورد فى الحديث الشريف ما يوافق ذلك، وكذلك جاء بمعنى آخر، وهو "الشدة" كما قيل: "نص الأمر شدته"[4]، وورد فى متن اللغة أن نص الفقهاء، بمعنى الدليل بضرب من المجاز، والجمع نصوص.

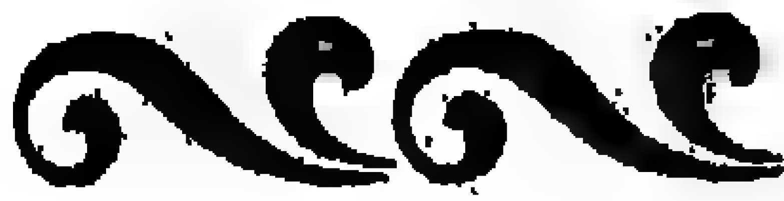
(*) وفى التعريفات للجرجاني ، تحقيق إبراهيم الأبيارى، دار الريان للتراث (النص: هو سرق الكلام لأجل معنى فى ذهن قائله) بتصرف قليل، ص٣٠٩.

(١) ابن منظور: لسان العرب (بيروت، دار صادر- المجلد السابع، ط ثالثة ١٩٩٤م، ص ٩٧).

(٢) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة (١٩٩٩م- ١٤٤١١هـ) (بيروت، تحقيق عبد السلام هارون، مج ٥، دار الجبل، ط ١، ص ٣٥٦).

(٣) أحمد قاسم الحداد: الإمام النووى وأثره فى الحديث وعلومه (دار البشائر، وفى معجم العين للخليل، (م ١٥٧ هـ) أورد هذا البيت والقائل غير معلوم، مجلد ٧، سنة ١٩٨١، ص ٩.

(٤) لسان العرب، ص ٩٨.



ثم دخلت هذه الكلمة بيئة علوم القرآن، واتخذت في القول: نص القرآن، ونص الحديث، ومعلوم أن نص القرآن نص تعبدى، وتشريعى بينما نص الحديث- النبوى، أو القدسي- هو نص تشريعى فقط لا تعبدى، ولقد استخدمت لفظة نص بما تعادل لفظة المتن في بيئة علماء الحديث، والنص أنواع منها: النص الدينى ، وما يندرج تحته من أجزاء من الكتب المقدسة، أو من أقوال الأنبياء أو نص أدبى يتضمن إبداعات الأدباء المخطوطة،أو المطبوعة في فنون الأدب، ونص تاريخى، وهو يخص الأحداث التاريخية والوقائع، ونص علمى يخص النظريات العلمية في العلوم، والهندسة[1].

- <u>التعريف الغربي لكلمة (نص):</u>

هناك تعريفات كثيرة لهذه الكلمة (نص)، ومن أقدمها ما ورد في تعريفات الموسوعة البريطانية بأن (نص): مصطلح متعلق بوجهة النظر المميزة، أو هو التسجيل للأحداث بقلم شخص مشارك فيها، أو هو الأثر الفنى الأصلى (المكتوب بخط صاحبه) تمييزا له دون أن يشمل ذلك أى ملحوظة، أو تفسير، أو تعقيب[2]، وكذلك أضافت بأنه صفحات، أو فقرات من أى كتاب مقدس كما ورد في أكسفورد، وقاموس القرن التاسع عشر، وقاموس "كتاب العالم" .

وفي "كامبردج" النص يعتمد على الأساطير الايرلندية، وهو ما يتعلق بالمادة المكتوبة، أو المطبوعة سواء كلمات قصيدة، أو مسرحية، أو ما شابه ذلك[3] وهذا مما حدا بصاحب معجم مصطلحات الأدب بدمج ما سبق من تعريفات، وتصنيفها في ثلاثة أقسام هي: الكلمات المطبوعة أو المخطوطة، أو اقتباس لأجزاء من الكتب المقدسة، أو الاقتباس الذى يعتبر نقطة للانطلاق لبحث، أو خطبة[4]، ولعل

---

(١) د. مجدى وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية : ص ٤١٢،٣١٤ بتصرف قليل.

(2) Encyclopaedia Britanica, p. 894, VoL. III

(3) The world Book Dictionary. VOL. two L-Z. P, 2170.

(٤) د. مجدى وهبه وكامل المهندس: المرجع السابق، ص ٥٦٦، بتصرف.

أ.أحمد حسين



التعريفات السابقة توافق التعريف العربى للنص بل يزيد عليها التعريف العربى فحين تركز التعريفات الغربية على النص هو مادة مكتوبة نجد النص عند العرب هو النص المكتوب أو الشفهى، والذى يثبت صحة ذلك هو ما تفرد به العالم الإسلامى من خصيصة علم الرواية للسند والمتن، وما تعلق بهما، وفى حين تركز التعاريف الإنجليزية، والغربية على نسب النص إلى صاحبه (مؤلفه) نجد التفكيكيين يرون أن النص لم يكتب بعد، ويرون أيضا أن النص يحتاج إلى تفكيك ثم إعادة بناء كما جاء فى تعريف "كريستيفا" فى تحديد (النص) كجهاز عَبر لسانى[1]، وكأن النص (يركض به خلف معطيات وتفسيرات نفسانية واجتماعية أو تاريخية أو مذهبية)[2]. وقد سبقها "بارث" فى تعريفه "للنص"، وعدل فيه بأنه مجرد نشاط من وضع المؤلف، وليس له انتماء لصاحبه، والنص مفتوح حيث تكون ممارسة القراءة إسهاما فى التأليف[3] وهذا ما يجعل النص حقاً مشاعاً لكل قارئ له فقد أقصت هذه التعريفات الفاعل عن مدارها، وحصرت التركيز فى الوجود للنص مما يؤدي لمزيد من التخبط، والزيغ، "فرولان بارت" فى كتابه المترجم (لذة النص) يؤكد فى مقدمته على ما سبق من أن النص الجديد يلتهم النص القديم ، وكذلك الجديد إذا حدثت له قراءة جديدة، وهكذا[4]، والذى يمكن أن يُقبَل هو تأثير النص فى النفس البشرية "فالمعتصم" حين سمع "وامعتصاه" غيرته من متنعم مترف إلى مجاهد محرر[5] ، وكذلك الفضيل بن عياض حولته آية سمعها إلى زاهد عابد.

---

(١) د. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط سنة ٢٠٠٠، ص ١٨ بتصرف).

(٢) د. سعد مصلوح: النص الأدبى دراسة أسلوبية إحصائية (الكويت ، دار عين للدراسات والنشر، ط أولى سنة ١٩٩١، ص ٧).

(٣) النص والأسلوبية، ص ١٥.

(٤) رولان بارت: لذة النص ، ترجمة: منذر عياش(باريس، دار موسوى، ط ١، سنة ١٩٩٢، ص٩، بتصرف).

(٥) رولان بارت: لذة النص ،"المقدمة" ، ترجمة محمد خير البقاعي (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة والترجمة– المشروع القومي للترجمة، ط ١٩٩٨م، المقدمة ، ص٦ ، بتصرف).

كما أن مفهوم اللذة الأدبية لا توجد في أى نص إلا إذا تمتع هذا النص بخصال تحدث استجابة جمالية متمثلة في المفاجأة ، الجدة، التعجب ، الاستطراف ، ويبدو صدق ما ذهب إليه "رولان بارت" من كون النص جسداً حياً من المستحيل أن يتبدل، وإلا أصابه المسخ، كما أنه لابد من الإشارة إلى سلبيات منهج البنيوية من حيث كونها (حصرت التركيز في الوجود للنص، وفي علاقة الحضور، والغياب، أو التشابه، والاختلاف داخل النص الحاضر الآن، أو حتى بعده)[1] ، وفي تعريفات أخرى لعلماء ألمان، وسويسريين في النصف الأول من القرن العشرين، وقد تعرض سعيد بحيرى لها في كتابه "علم النص مفاهيم واتجاهات" إلا أن هذا العلم – علم النص – لم يتحدد بدرجة كافية رغم مرور أكثر من ثلاثين عاما من نشأته ومن التعريفات التي تبدو مقبولة لتعريف النص بأنه (تتابع متماسك من العلاقات اللغوية، وقد يتكون من جملة واحدة، ويقبل الامتداد الثرى)[2] ؛ لذا فإن التعريف العربي الذي يقترحه الباحث للنص: (**هو أى كلام يرفع لمصدره الأصلي يطلق عليه لفظة نص، وينسب إلى صاحبه سواء كان شفاهة أم مكتوبًا**).

ومن هنا فإن تعريف النص لم يعد في عصرنا الحديث مقصوراً على تمييز جيده من رديئه بل تجاوز ذلك إلى تحليل النص ، وتفسيره، وتقويمه ، وهذا يبدو في نقد النص الأدبي عند العشماوي ، وسيتضح لنا ذلك في هذا القسم التطبيقي من البحث .

(١) د. محمد زكي العشماوي: مخطوط البنيوية ، ص ٥ .
(٢) أ. د. سعيد بحيرى: علم النص المفاهيم والاتجاهات (القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط أولى، سنة ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٤م، ص ١٠٩).

الفصل الأول

"نقد النص الشعري القديم"

- النابغة الذبياني .
- معلقة لبيد .
- لامية المتنبي

" قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد ، و الفكر على السواء ، و وجهت حياة هؤلاء بقوة نحو تحدى الطبيعة بإرادة قوية ، و بعزم و بطولة : إرادة لا تعرف الضعف ، و لا تستسلم للهزيمة ، وإرادة تقاوم ، تقاوم حتى الموت . " (١)

(١) د. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني ، ص ٢٣٢.

- **النابغة الذبياني :**

فى دراسة العشماوى للشعر الجاهلى تعرض فـى أطروحتـه للماجستير لشاعر جاهلى له مكانته فى الشعر الجاهلى، وبين شعراء عصره من خلال اتجاه قبلى بعنوان "النابغة الذبيانى الشاعر القبلى"، وصدر بعد ذلك فى طبعات متتالية.

ويمثل ما كتبه العشماوى تاليًا لما كتبه "عمر الدسـوقى" عـن النابغة، وحياته فى كتابة – النابغة الذبيانى – إلا أن مـا تميـز بـه العشماوى هو تركيز بؤرة بحثه حول الجانب القبلى فى شعر النابغة، وهو ما (تميز بمذهب فى القبيلة ناضج وجديد). [1]

وتتبع حديثه عن الجانب القبلى فى شعره، فهو لم يكن قبليًـا إلا بفنه، ومذهبه من حيث النضج، فقد عبر عن الإحساس القبلـى خيـر تمثيل رغم قربه من ملوك غسان، وملوك الحيرة، والجدة تمثلت فـى كونه أراد أن يجنب قبيلته شر الحروب، فحاول المسالمة والموازنـة؛ لذا فقد رتب العشماوى بحثه بداية بغسان ثم الحيرة ثم بشعره داخـل قبيلته، فالنابغة فى رأى العشماوى كان هدفه المدح، والكسب بمقدار ما كان له من (الوعى القبلى المتيقظ الذى غلب على كل إحساس عنـده، ومن ثم كانت القبيلة هى موضوع شعره). [2]

ويستشهد العشماوى باعتذار النابغة للنعمان بن المنذر – ملـك الحيرة – من أن اتصاله بملوك غسان اتصال طبيعى، ولـيس تـآمرا عليه.

وتتبع قصائده فى مدح ملوك غسان لتدعيم زمن القصائد، وبيان إثبات صحة ما ذهب إليه موضحًا سمات شعره فى غسان، وتأثره بما اعتنقه غسان، واتضح ذلك فى تعبيرات النابغة فى مدحه لعمرو بـن الحارث الغسانى مثل قوله: [3]

---

(١) د.العشماوى، النابغة الذبيانى، ص ١٩.
(٢) المصدر السابق: ص ١٢.
(٣) المصدر السابق: ص ٢٣.

محلتهم ذات الإلـــه ، ودينـــهم   قويم فما يرجون غير العواقب

وتناول الحياة القبلية، وتأثيرها فى نفس الشاعر العربى –النابغة – فى الصور، والأخيلة، والمعانى، واللغة، وما تضيفه مـــن ظـــلال، وألوان، وحركة، وتتبع ذلك، وقارن بين مواطن الحضر متمثلة فـــى اليمن كمثال، وكذلك الحيرة، ومملكة الغساسنة، مبينـــا أثـــر الفـــرس والروم ، لذا كان شعرالنابغة منطلقـــا للـــدفاع عـــن ســـيادة القبيلـــة، واستقلالها، وحمايتها من المخاطر، والويلات وحمايتها مـــن الغيـــرثم يقف العشماوي عند بعض الظواهر الفنية في شعر النابغة مثل الغلو.

ويرى أن ظاهرة الغلو قد وقع فيها شعراء كبار النابغة أمثـــال زهير، والمهلهل، والأعشى مثلما قد وقع فيها النابغة، ويرجع أســـتاذنا الأستاذ الدكتور عثمان موافي إلى أن مبعث هذا الغلـــو هـــو تنـــاقض الشاعر مع واقعة، وذلك للخيال التصويري لرؤية الشاعر [(١)]، وذلـــك في بيته الشهير في مدح "النعمان بن المنذر" .وقد كانت مبالغات النابغة أكثر دقة من مبالغات المتنبي في تصوير "بدر بن عمار" بالأسد عندما صور النابغة نهر الفرات بقوله:

(فما الفرات إذ هبَّ الرِّياحُ له   تُرْمَى غوارِبُه العِبْرَيْنِ بالزَّبَدِ) [(٢)]

ثم انتقل العشماوي من هذا إلى دراسة الصورة الفنية في شـــعر النابغة مقســـمًا إياهـــا إلـــى نـــوعين همـــا :(التصـــوير للمرئيـــات، والمسموعات، وكل ما يقع تحت الحواس، وآخـــر غايتـــه التصـــوير للمشاعر، والانفعالات) [(٣)]، واضعا فى الاعتبار بأن جمال الصـــورة يكمن في تكاملها، وفي قدرتها على الكشف عـــن مكنـــون الشـــاعر، وعالمه؛ فهو ينقل للسامع ، والقارئ صورة كاملة بكافـــة تقاســـيمها،

(١) أ.د. عثمان سليمان موافى: الخصومة بين القدماء، والمحدثين فى النقد العربى القديم تاريخها وقضاياها (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط٢٠٠٠م، ص١٥٧– ١٥٨ بتصرف).

(٢) النابغة الذبياني: ديوانـــه ، تحقيـــق:محمـــد أبـــو الفضـــل إبـــراهيم(القـــاهرة،دار المعارف،سلسلةذخائر العرب١٥٢، ط ٣، ص٢٦ ، من معلقته (يا دارمية)، من البسيط).

(٣) د. عبد الإلـــه الصـــائغ، الصـــورة الفنيـــة معيـــارا نقـــديا (بغـــداد،دار الشـــئون الثقافية،ط١٩٨٧م، ص١٥٣).

وملامحها من حركة، وصوت، ولون ، وتصل صوره للتعبير عن حالة نفسية واضحة المعالم كما فى تصويره لقصة الثور في داليته، وهو تعبير عميق للدلالة على القلق المسيطرة على الشاعر(١) كما أنه رمز بالحمام للقبائل الموالية للغساسنة؛ فهو رمز للمسالمة، ودخولها فى طاعة النعمان فهو القائل:

(فكملت مئة فيها حمامتها وأسرعت حسبة فى ذلك العدد) (٢)

أما رمزه للخصوبة بما تسقطه السحب من أمطار إنما يحمل من الأسرار التى لها دلالاتها فى بيئته؛ لذا فقد تميز النابغة بالجمع فى إبراز صوره بالتشبيه، ورقة الكنايات، والتمكن من الاستعارة فقد خرجت استعاراته بفطرة سليمة تحمل من الجدة والطرافة(٣) ،

وهو ما جعل النابغة يعمد إلى الاستطراد فى وصف جزئيات الصورة ، وهو ما لاحظه العشماوى، ومثال ذلك وقوف النابغة عند وصف الثور، وإبراز خصائصه بكل ملامحه الدالة على الحيوية، ويصور مطاردة الكلاب للثور ويسجل هذه المعركة، وفوز الثور فى نهاية المطاف:

كأن رحلى وقد زال النهارُ بنا يوم الجليل على مستأنس وحَدِ
من وحش وجرة موشى أكارعهُ طاوى المصيرِ كسيف الصيقل الفردِ
سرت عليه من الجوزاء سارية تزجى الشمال عليه جامدَ البردِ
فارتاع من صوت كلاب فبات له طوع الشوامتِ من خوفٍ ومن صردِ
فبثهنَّ عليه واستمر به صمعُ الكعوبِ بريئاتٌ من الحردِ
وكأن ضُمْرانُ منه حيث يُوزِعُهُ طَعْنَ المُعَارِكِ عند المُحْجَرِ النَّجُدِ(٤)

---

(١) د. خالد الزواوى: الصورة الفنية عند النابغة النبياني (مصر-الجيزة-الشركة المصرية العالمية لونجمان،ط أولى،١٩٩٢م ، ص١٧٥-١٩٧ بتصرف).

(٢) النابغة الذبياني: ديوانه ، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٢٥، من معلقته (يا دار مية)، من البسيط).

(٣) عمر الدسوقى: النابغة الذبياني (القاهرة، دار الفكر العربي ، ط ٦ ، ١٩٧٥م، ص٢٤٨ بتصرف قليل).

(٤) النابغة الذبياني: ديوانه المحقق، ص١٧-١٩، كتاب النابغة للعشماوي، ص ٢٠٦، (مطلعها : يادار مية بالعلياء فالسند) .



ومن هنا يقرر العشماوى الموهبة الفطرية التلقائية للنابغة فى استطراده بصور جزئية تكتمل بها الصورة الكاملة مرجعا ذلك إلى أنه أراد (أن يقص علينا قصة مليئة بالحياة فقرن الثور الخارج من كتف الكلب ملوناً بالدماء هي صورة السفود الذى نسيه القوم فى موضع النار فالتهب وأحمر)[١]، وعلى الرغم من هذا التعمق فى صوره فإنه تميز بالبساطة فى الآداء والظلال المفعمة بألوان الحياة ؛ فيصور سرعة انطلاق الخيل بسرعة الطير التى يفزعها الشؤبوب المتدفق من المطر الهادر ليظهر مدى الفزع من جانب الطير:

والخيل تمزعُ غرباً فى أعنّتها   كالطير تنجو من الشؤبوب ذىِ البَرَدِ[٢]

وهو ما يحدو بالباحث إلى أن يشير إلى أن الصورة عند النابغة قد تأثرت بثقافات عصره وهنا يشير العشماوى من جانب آخر إلى أن الاستطراد فى تصوير النابغة إنما يرجع إلى (إثارة الحس، والتعبير فى أدق جزئياته، وأن هذه الصناعة فى شعر النابغة كانت تتمشى جنبا إلى جنب مع الظاهرة الأخرى، وهى اعتماده على الصور البسيطة الأداء الموجزة الألفاظ التى لا تحتاج من الشاعر إلى كبير عناء).[٣]

ولاحظ العشماوى أن النابغة يعبر فى صوره عن ذاته تعبيراً مباشراً لا يحتاج إلى إطالة الفكر، والتعمق فى تعقيد الصورة كما أنه تميز بدقة التعبير، وعدم الإغراب، والرقة التى أضافها قربه من المناذرة، والغساسنة هو ما جعل بعض قصائده (خفيفة السمع رقيقة النغم كقصيدته التى يوجهها إلى عيينة بن حصن بن حذيفة، والتى سمعها حسان بن ثابت فى عكاظ؛ فأعجب بها أشد الإعجاب)[٤]، وهو ما يوضح أن موسيقى النفس لديه أيضا مقدمة على موسيقى اللفظ:

غشيت منا زلا بعُرَيْتنَاتٍ   فأعلى الجزع للحيِّ المُبنِّ

تعاورهنَّ صرفُ الدَّهر حتى   عفون، وكل منهم مرنِّ

---

(١) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٠٦، ٢٠٧.

(٢) النابغة الذبيانى: ديوانه المحقق، ص ٢٣ ، النابغة الذبيانى للعشماوى، ص ١٩٩.

(٣) د. العشماوى: النابغة الذبيانى ، ص ٢١٠.

(٤) د.العشماوى: المصدر السابق ، ص ٢١٠.



وقفتُ بها القَلُوصَ على إكتئابٍ   وذاك تفارط الشّوق المُعَنّـــى
اسائلها، وقد سفحت دمــوعى   كأنّ مفيضهنّ غروبُ شنّ [(١)]

وتظهر براعته فى النظم الموسيقى المنسجم فى تكراره حروفًـا بذاتها داخل البيت الواحد بعفوية؛ فتكرار التاء فى البيـت الأول مـن المقطوعة السابقة ثلاث مرات، وتكرار حرف الزاى مرتين، حـرف العين ثلاث مرات، واللام خمس مرات.

ومن جهة أخرى تتآلف بقية الحروف بعضها مع بعض مما يولد رقة الكلمات إلى انسجام اللفظ مع المعنى حتـى كأنـه يجسـد روح الحضر من ناحية بساطة التعبير، ومن ناحية التـأثر بـديانات ذلـك العصر أو مخاطبة ود الغساسنة فمن ذلك قوله:

حلفت فلم أترك لنفسكَ ريبـةً   وليس وراء اللهِ للمرءِ مذهبُ [(٢)]

ويتضح ذلك أيضًا فى موطن أخر حين يقول:

محلـتهم ذات الإلــهِ وديـنهم   قويم فما يرجُونَ غير العواقـبِ
رقاقُ النعالِ طيـب حجـزاتُهم   يحيونَ بالريحانِ يوم السباسبِ [(٣)]

ويقصد بذات الإله بيت المقدس، و"السباسب" عيد مـن أعيـاد النصارى.

ومن ناحية القدرة على تطويع العنصر الموسيقى، لإظهار دقة النغم المعبر نجده في قوله:

أتاركـــة تـــدللها قطـــام   وضـــنا بالتحيـــة والكـلامِ
فإن كان الـدلالُ فـلا تلجـى   وإن كان الـوداعُ بالسـلامِ[(٤)]

---

(١) النابغة: ديوانه المحقق، ص ١٢٥، النابغة الذبيانى للعشماوى: ص ٢١٠.
(٢) ديوانه المحقق: ص ٧٢، النابغة الذبيانى للعشماوى : ص ١٨٧.
(٣) ديوانه المحقق: ص ٤٧، المصدر السابق : ص ١٨٨ .
(٤) ديوانه المحقق: ص١٣٠، المصدر السابق : ص ٢١١ .



فتكراره للام بشكل متناسق، والميم، وبقية الحروف معتمداً على وزن الوافر (مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن) وهـو مـن أغنـى البحـور موسيقية، وروى الميم المكسور، ومعلوم أن مخرج الميم من الشـفتين يدعم القول بتلقائية التعبير النفسى عند النابغة، ولوعة فراقه للمحبوبة فى لحظات الوداع كما عمد إلى استعمال الألفاظ الصانعة للاسـتعارة مثل لفظ " يستضئ" فى قوله: "ترائبَ يستضئ الحَلْيُ فيها كَجَمْرِ النار بُذّر بالظلامِ" ، وقبل ذلك صورته الرائعة بتشبيه الريح بالذيول الخفيفة النسمات يجريانها على الرمال باستخدامه لفظ (ذيولها) في قوله:

كأنَّ مَجَرَ الرَّامسـات ذيولهـا   عليه، حصيرٌ نمَّقَتْهُ الصَّوانِعُ[1]

كما صنعت كلمة (تقمص) صورة رائعة للسفن:

له بحـر يُقَمِّـصُ بالعَـدَوْلِى   وبالخُلْجِ المُحَمَّلَـةِ الثِّقَـالِ[2]

ومن هنا يتضح أن النابغة شاعرٌ مبدع يصور الأشياء بصورها في شكل فني ، وقد استطاع أن يتشرب ، ويتمثل بيئته التـى يحياهـا بشكل جعله يبلغ مدى من القوة فى الأداء ؛ فقد شبه كرم النعمان بـن المنذر بالبحر الذى تستسلم له كبار السفن ، والسريعة خاضعة لإرادته، وهذا ما جعل العشماوى يقرر (أن الشاعر قد اتخـذ عناصـر فنـه ، واختارها من بيئته اختياراً رائعا فنجد وسائل الأداء عنده : المطيـة، والقطوع، والشمس، والكواكب، والليل، والأسد، والزئيـر، والطيـر، والشؤبوب... أنه قد حافظ على صورة البادية ، وأداها الأداء البسـيط الذى ينفر من موسيقى اللفظ، ويركن إلى موسيقى النفس)[3] كما يتضح يتضح ذلك أيضا في اعتذاره للنابغة في قوله:

فإنك كالليل الذى هو مـدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ

خطاطيف حُجْنٌ فى حبالٍ متينةٍ   تمد بهـا أيـدٍ إليـك نـوازعُ

أتوعِدُ عبدًا لم يخنـك أمانـةً   وتترك عبداً ظالماً وهو ضالِعُ[*]

---

(١) ديوانه المحقق: ص ٣١، المصدر السابق: ص ٩٢.

(٢) ديوانه المحقق: ص ١٥٢، المصدر السابق : ص ٢٠٢.

(٣) العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(*) النابغة: ديوانه المحقق، ص ٣٨.

وإن المقابلة فى البيت الأخير بين شطريه توضح مدى معاناة النابغة من الظلم الواقع عليه، وتحمل استجداء النعمان بن المنذر الذى تطول يده كل من أراد فى تشبيه فى البيت الأول بالليل الذى لابد أن يغمر كل مكان، ولو حتى كان فى قعر جب فسيأتى به دلالة على سلطانه الواسع وقوته.

والعشماوى فى تحليله لقصيدة النابغة البائية يقرر أنها تتسلسل منطقياً من حيث الصور، والأفكار فى كيان عاطفى موحد:

أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى ... وتلك التى اهتم فيها وانصبُ
فبت كأن العائدات فرشنني ... هراسًا به يعلى فراشي ويقشبُ
حلفت فلم أترك لنفسك ريبةً ... وليس وراء الله للمرء مذهبُ
لئن كنت قد بلغت عنى خيانة ... لمُبْلِغُكَ الواشي أغشُّ وأكْذَبُ
ولكنني كنت امرأ لي جانبٌ ... من الأرض فيه مستَرادٌ ومذهبُ
ملوك وإخوانٌ إذا ما أتيتهمُ ... أُحكَّمُ في أموالهم و أُقرَّبُ
كفعلك في قومٍ أراك اصطنعتهم ... فلم ترهم في شُكْرِ ذلك أذنبوا (١)

وفى هذه القصيدة ذاتها قام النابغة بمدح النعمان بن المنذر بوصفه كالشمس ويظهر تذلله له مصورا نفسه بالبعير الأجرب الذى يطلى بالقار الأسود ليبرأ من مصابه:

فلا تتركني بالوعيد كأنني ... إلى الناس مطلى به القار أجربُ
ألم تر أن الله أعطاك سورةً ... ترى كل ملك دُونَها يَتَذبذبُ
فإنك شمسٌ والملوك كواكبُ ... إذا طلعت لم يبدو منهنّ كوكب(٢)

فإذا كان حكم النعمان حكمًا عادلا فإن اعتذار النابغة واستعطافه له فى محله ، والصور تتلاحق بتشبيهات تجسد هذه المعاناة معتمدا على روى الباء المضموم الذى يخرج من الشفتين وهو يصدع بالبراءة

---

(١) النابغة: ديوانه المحقق، ص ٧٢،٧٣ ، النابغة الذبيانى للعشماوى: ص ٨٦، ٨٧.
(٢) النابغة: ديوانه المحقق ، ص ٧٣ ، ٧٤ .



من كل ما نسب إليه زوراً ، وإن كان لا يخرج نفسه من دائرة العتاب إن كان قدر صدر منه ما لم يقصده ، ويشير لذلك بحكمة رائعة:

(ولست بمستبقٍ أخًا لا تلمه   على شعثٍ أيُّ الرجالِ المُهـذَّبُ
فإن أكُ مظلومًا فعبدٌ ظلمته   وإن تكُ ذَا عُتْبَى فمثلُك يَعْتِبُ).(١)

وزاوج النابغة بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي فاستخدم النفي : (ولست بمستبق)، والنهي: (فلا تتركني)، واستخدم (إن وأسمها وخبرها) في قوله: (فإنك شمس والملوك كواكب)، والجملة الأسمية: (ملوكٌ وإخوانٌ... أحكمُ) ، وشبه الجملة :(كفعلك في قوم) ، إضافة إلى التكرار الصوتي عن طريق التنوين المتنوع الذي أفرز موسيقى داخلية (كواكبُ / مظلوماً / شعثٍ) ، إضافة إلى تكراره لحرف الكاف بشكل ملحوظ في كل بيتٍ إلا البيت قبل الأخير ؛ فدلالة هذا الحرف هو الصدع بمكنون ما في النفس حيث يخرج من أقصى الحلق –من الحروف الحلقية–: (تلك/ كان/ أترك/ كنت/ لكنني/ أحكم أراك/ تتركنني/ أعطاك/ الملوك كواكب/ أكُ) فجاءت الصور متسلسلة بإحساس واحد مهيمن لتصنع الصورة الكلية المعبرة .

وهذه القصيدة مكونة من اثنا عشر بيتاً تحمل الاعتذار للنابغة ، ويرى العشماوى أن اعتذار النابغة لم يكن بسبب قصيدة المتجردة ؛ وإنما بسبب سياسى ربما لمدحه الغساسنة؛ وهم أنداد النعمان، فإذا كان النعمان بهذه القوة كما يصفه النابغة فمن العسير أن يتجرأ عليه النابغة، ويصف امرأته بهذا الوصف ، فيقول : (تنتهى القصيدة وينتهى معها شبه اليقين يستقر فى نفوسنا بأن غضب النعمان بن المنذر كان لشئ آخر غير المتجردة، ولشئ آخر غير واشاية بنى قريع).(٢)

وما سبق يصبُّ فى أمر واحد ؛ وهو أن النابغة كان يعمل لصالح قبيلته بنى ذبيان ، فهو يصالح ، ويعتذر ؛ حتى تأمن قبيلته من كل سوء:

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٤.
(٢) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٨٧.



لقد نَهَيْتُ بني ذبيانَ عن أُقُرٍ ... وعن تربُّعِهِمْ فى كُلِ أصفارِ
وقلتُ يا قومُ إنَّ الليثَ منقبضٌ ... على براثنهِ للوثبة الضاريِ(١)

ولقد ميز النابغة صدق الشعور، دقة الأحاسيس مما جعل شعره صدى لذاته يصور أفكاره من خلال بيئته التى يعيشها بما فيها من حركة، وألوان، وظلال ، وهو شاعر القبيلة الذى عبر عنها أدق تعبير، ودافع عن حقها فى الوجود بأن تحيا في سلمٍ ، كما يبزغ تأنيه فى تصويره، وذلك رغبة منه (فى تأليف الصورة من جميع نواحيها، والاعتماد عليها فى إثارة الحس، والتعبير عن المعنى فى أدق جزئياته)(٢). ويلاحظ الباحث أن الصورة عند النابغة قد تأثرت بثقافات عصره، وتميزت صور العصر الجاهلى باعتمادها على التشخيص، والتخييل.(*)

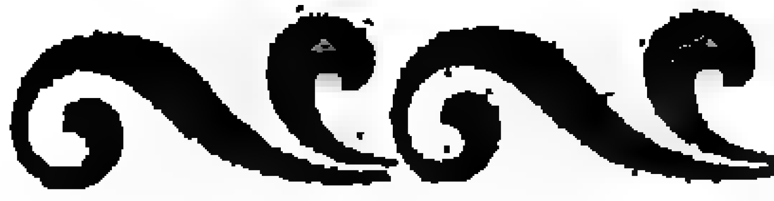
وبرع شعراء الجاهلية فى إبداع صور تجمع بين العناصر المتضادة من البيئة وفق تعادلية بين طرفى المجاز، والحقيقة فى تشكيل جمالى متعدد الأنماط من خلال الموضوع، والذات كما أن فكرة التكرار فى مقدمات القصائد ، وبخاصة المقدمات الطللية إنما توحى برغبة في تخطى الموت، والإصرار علي التمسك بأسباب الحياة ، وهذا ما يفسر قدرة الشاعر على تجسيد رؤيته من خلال إيقاع موسيقى موحد يتعلق بفكرة أساسية،مازجًا بين الذات والموضوع ، ويؤثر عامل الصوت الداخلى الذى يلازم التجربة ، وهذه الرؤية هى التى تفسر بنية القصيدة العربية ببنائها الخاص الذى التزمه الشعراء إلا فى القليل النادر مثل قصائد شعراء الصعاليك فى رؤية تعتمد على التزام التكرار فى الوزن، وتتقارب فى رؤية تكشف عن الشعور المتأجج لتجربة

---

(١) النابغة الذبيانى: ديوانه المحقق، ص ٧٥، كتاب النابغة الذبيانى للعشماوى، ص ١٩٥.

(٢) د. العشماوى: المصدر السابق ، ص ٢١٠.

(*) التشخيص: هو خلع الصفات الإنسانية على المحسوسات، والماديات، والتخييل (التجسيد): هو إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة. ص١٥٤ بتصرف من كتاب الصورة الفنية معياراً فنياً د. عبد الإله الصائغ (بغداد، دار الشئون الثقافية، ط أولى ١٩٨٧م).



الشاعر، وشعر الجاهلية يقع عليه نفس حكم شعر بقية الشعوب القديمة، يبقى شامخاً عبر الزمن بما فيه من كثرة نقية ولا يؤثر عليه ما وضعه بعض الرواة .

ومن هنا يناقش العشماوى مثالاً تطبيقياً لما ذهب إليه "طه حسين" من عدم صحة نسبة جزء الناقة لشعر طرفة فيفترض صحة ما قاله طه حسين فى هذا الصدد مبيناً أنه لو صح ذلك لكان للقصيدة شأن آخر، ولتحقق لها ما تحقق لمعلقة لبيد من ارتباط بطرف خفى، ثم يدلل بنسبة معلقة امرئ القيس له رغم عدم انسجامها فى مجموعها الذى (ينتهى إلى سيطرة عاطفة واحدة سائدة) [1]، والصور التى بها ليس بها خيط موحد مما يؤكد انتفاء الفرضية فى تأييد طه حسين، وبالتالى فإن الإيحاء له قوة (تتجاوز التجسيد، والتشخيص للمرئيات إلى الإيحاء، والرمز) [2].

وأما المرأة فقد شغلت حيزاً كبيراً فى الشعر العربى، وعند النابغة مثلت جزءاً نموذجاً معبراً عن الجمال، وهى لديه ترمز لسعادة الحياة فى ذاتها، والقصيدة التى اشتهرت باسم قصيدة المتجردة هى محل خلاف بين كثير من النقاد الذين انقسموا إلى فريقين: مؤيد، ومعارض؛ فقد أيد الدكتور خفاجي فى كتابه (فى الشعر الجاهلى) [3] كون القصيدة تنتسب للنابغة بسبب قيود الحياة البدوية التى تجعله يبالغ فى وصفه، ويخترق الأعراف، والتقاليد، وحاول الدكتور خالد الزواوى تحليل الأبيات لإثبات نسبتها للنابغة محللاً الصورة التى رسمت للمرأة مبيناً علاقة الجزء بالكل، واستخدامه عناصر اللون، والحركة بإتقان، وقدرة العرب على إدارك محاسن المرأة[4]. ويؤسس الأستاذ الدكتور فوزي أمين نسبة القصيدة للنابغة- فى كتابه دراسات فى الشعر الجاهلى- على أنها من (أوثق أجزاء الديوان رواية، رواها

(١) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٨٥.
(٢) المصدر السابق، ص٢٨٥.
(٣) د. خالد الزواوى: الصورة الفنية فى شعر النابغة الذبيانى، ص٤٩.
(٤) د. خالد الزواوى : المرجع السابق، ص٥١، ٥٢ (بتصرف).

الأصمعي؛ وهو من هو في الرواية) [1]، ويرى أنها لم تكن بحضرة النعمان، وإنما كانت تشبيباً أريد به السخرية، وإلى ذلك يعزى اعتذار النابغة للنعمان أبى قابوس، وأن النعمان ظل يستريب به، ويترصد تحركاته، وأن هناك نسيجاً شعرياً مشابهاً في قصة الحية، وصاحبها[2]. أما الطرف الآخر، وهم المعارضون لنسبتها فمن القديم "ابن حبيب" ينفى نسبتها إليه، لكون النابغة ممن حرم الخمر، والأصنام في الجاهلية[3].

ويرفض الدكتور طه حسين فى كتابه الأدبى الجاهلى نسبتها للنابغة إلا المطلع فقط فهو ينسبه للنابغة وهو مكون من ثلاثة أبيات، ويدلل الدكتور شوقى ضيف فى كتابه "العصر الجاهلي" على كون القصيدة لا تتفق، وشخصية النابغة الوقورة[4].، أما العشماوى فيرى فى قصة المتجردة نوعاً من الخيال ويوضح ذلك بقوله: (كانت القصص العربية سبباً فى انتحال كثير من الشعر الجاهلى قصد به فى حقيقة الأمر تفسيراً، أو تزيين لقصة من القصص، أو توضيح لاسم من الأسماء، أو شرح لمثل من الأمثال) [5].

وفى محاولة الباحث لاستجلاء ذلك الأمر من خلال عدة ملاحظات:

أولها إن القصيدة لا تعبر عن أخلاق الرجل التى أشار إليها الدكتور شوقى ضيف مع ورود الإقواء فيها، وإذا كان النابغة هو أحد المحكمين فى سوق عكاظ فجاء بروى مرفوع فى قصيدة رويها مكسور إضافة إلى أن الضرب جاء فيه ما يجوز نادراً من تفعيلات

---

(١) أ.د. فوزى أمين: دراسات فى الشعر الجاهلى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٠م، ص١٣٠).

(٢) المرجع السابق: ص١٣١: ١٥٠ بتصرف.

(٣) د. خالد الزواوى، المرجع السابق، ص٤٩ (بتصرف).

(٤) د. طه حسين: فى الأدب الجاهلى (القاهرة، دار المعارف، ط الثامنة عشرة، ص٣٠٦ بتصرف).

(٥) د. العشماوى: النابغة الذبيانى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ١٩٩٩م، ص٧٧).

(مستفعلن/ مستعلن)، وحدوث (وقص، وخزل) ولو فرضنا أن هذه القصيدة قيلت في صباه ؛ فإن ذلك ينفى كونها قيلت فى السخرية من النعمان بن المنذر.

وثانيها : فى محاولة للباحث باستقصاء إحصائى لديوانه المحقق وجد أن القصائد التى أثبتها محقق الديوان له على بحر الكامل هى ثمانى قصائد، والقصيدة التى هى محل الخلاف على "بحر الكامل"، وهذا البحر عند النابغة يحتل المرتبة الرابعة بعد بحر الطويل (٢٢ قصيدة)، وبحر البسيط (٢٠ قصيدة)، وبحر الوافر(١٣ قصيدة) إضافة إلى أن هناك قصيدة من بحر الكامل أوردها النابغة فى هجاء من ينتحلون عليه شعره؛ قائلاً لهم:

(نبئت زُرعة، والسفاهة كاسمها   يهدى إلىّ غرائبَ الأشعارِ) [١].

وبناء على هذا يمكن القول بأن هذه القصيدة قد تكون منتحلة، أو أنها قيلت فى فترة صباه ولم تكن فى حق النعمان بن المنذر. وإذا كان بروز فن الاعتذار عند النابغة، هو إما لدفع تهمة عن النفس، أو لتصرف غير محمود فى حق الملوك، ومعلوم اتصال النابغة بملوك الغساسنة، وبملوك الحيرة ؛ فلعل هذا الاتصال كان سبباً فى أن يوغر بعض الوشاة صدر النعمان على النابغة.

والنابغة قد يبادر فى بعض قصائده إلى المديح، ثم يخرج للاعتذار، وطلب الغفران، وقد يمتزج أسلوبه فى الاعتذار بعنصر الخوف فى قصائده البائية ، العينية، والنونية بشكل مباشر، وبشكل غير مباشر فى قصيدته الرائية، ففى البائية تصوير حالة الخوف من النعمان بالراقد على الشوك، أو اعتزال الناس له كالبعير الأجرب بسبب وعيد النعمان له، وأكثر القصائد اشتمالاً على الخوف "العينية" ؛ لأن هذا الوعيد من النعمان يجعله يبيتُ كالملدوغ دون ذنب أذنبه لهذا يقول : (وعيدُ أبي قابوسَ في غير كُنْههِ   أتاني ودُوني راكِسٌ فالضواجِعُ

(١) النابغة الذبيانى: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٥٤.

أحمد حسين

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ   من الرُّقشِ في أنيابها السُّمُّ ناقعُ
يُسَهَّدُ من ليلِ التَّمامِ سليمُهَا   لحَلْي النساء في يدَيهِ قعاقِعُ[1].

فقد وصف فظاعة الأفعى، وخطورتها في سريان سمها في دم اللديغ، وصورة النعمان بالليل المطبق الذى لا مفر منه[2] ، ليوضح مدى السيطرة ، والمقدرة في بلوغ النعمان لمراده كما أنه نوع من الاستعطاف الضمني ؛ لأن العفو عند المقدرة ،ويبدو ذلك في قوله :

(فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ) [*]

فجمع النابغة بين الأفعى والليل ليعطي الإحساس بالرهبة والخوف، ويستكمل معالم الصورة ، فلا نوم ، ولا أمن حتى يعفو النعمان عنه .

---

(١) المصدر السابق : ص٣٢، ٣٣.
(٢) د. سلامة عبد الله السويدى: صور الخوف فى اعتذاريات النابغة الذبيانى (الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية- جامعة الكويت- الرسالة ٢٣٥- حولية ٢٦، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م سبتمبر، ص١٤: ٣٩ (بتصرف).
(*) النابغة: ديوانه المحقق، ص٣٨.

**** معلقة لبيد:**

ينتمي الشاعر لبيد بن ربيعة العامرى(*) إلى مدرسة عبيد الشعر مستغرقاً فى المعانى والصور الشعرية معتمداً على التشخيص ، والتخييل، وهى ميزة تأثر بها من زهير بن أبي سلمى (الذى بلغ فى تجويد فنه الشعري أقصى درجاتٍ هذه الظاهرة).(١)

وإذا كان قد اختلف فى عدد المعلقات ما بين سبع إلى عشر معلقات؛ فإن معلقة لبيد تظل من المعلقات المتفق عليها، والملاحظ أن الاختلاف أيضا امتد إلى سبب تسميتها بهذا الاسم، والمهم أنها (تدور حول أحداث بعينها كانت تشغل هذه البيئة، من الحروب والمنازعات فيما عدا قصيدة واحدة هى معلقة امرئ القيس، ومعنى ذلك أن هذه القصائد تعرض لأحداث تاريخية فى حياة هذه القبيلة أو تلك، ومن ثم فقد حظيت بعناية أوفر من رواة القبائل الذين كانوا على عادة الجاهليين يروونها لأبنائهم).(٢)

ويضيف الباحث أن الاختلاف فى نص " ملعقة لبيد" الوارد عند ابن الأنبارى، والتبريزى إنما يرجع إلى أن الرواة كانوا يحاولون أن يستبدلوا بعض الكلمات الصعبة على عصرهم بكلمات أسهل، وهذا يتضح إذا علمنا أن تدوين المعلقة تم بعد موت لبيبد بقرنين ونصف ثم مرة ثانية بعد مرور قرن ونصف آخر ، واختلاف النسختين اختلاف بسيط لا يؤثر على المضمون . وتناول العشماوى هذه المعلقة فى ضوء دراسته لموضوع الوحدة العضوية عن طريق الكشف عن أبعاد الصور مع عدم تحميلها ما لا تحتمل، ولا ينبغى أن نَحْمِلَ من سبقنا

(*) هو شاعر مخضرم عاش فى الجاهلية وفى الإسلام والأصوب أنه مات فى خلافة معاوية، وغلبت على شعره مسحة دينية خالطت نفس لبيد منذ الجاهلية كما أنه لم يقل شعراً فى أحداث إسلامية خاصة؛ فإليه تنسب قصيدة قالها فى رثاء أخيه ، وأرجوزة لعمر بن الخطاب، ووصية لابنته (من ديوانه المحقق ، بيروت ، دار صادر، ص ١٣ ، بتصرف قليل).

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى (القاهرة، مكتبة الشباب بالمنيرة، ط ١٩٩٥، ص ١٦٢).

(٢) المرجع السابق: ص ١٦٠.

على ما نراه فى عصرنا مخالفاً بذلك رأي الدكتور طه حسين الذى أكدَّ وجود الوحدة العضوية فى القصائد الجاهلية بشكل أو بآخر ، وخالف أيضاً رأى الدكتور "محمد مصطفى بدوى" الذى رأى انتفاء هذه الوحدة العضوية فى الشعر القديم ؛ لأنه (فى جوهره شعر تقريرى تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قوة تقريرية).[1]

وحاول العشماوى أن يستجلى معالم المنهج الذى تبناه لنفسه من خلال التطبيق المباشر على معلقة لبيد، واستنطاق النص ذاته، وأثبت أن انتفاء الوحدة العضوية عن معلقة لبيد غير صحيح، ويرجع ذلك إلى أن مصطفى بدوى (قد فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها، ولم يسلك المنهج الذى يكشف له عن الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة كما أنه لم يحاول، وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة القديمة أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلى كله) .[2] وارتأى العشماوى التعايش مع الأثر الفنى القديم مطبقاً منهجه ألا وهو (دراسة الصور مجتمعة، والكشف عن أبعاد المعنى، ودلالات الرموز).[3]

وهذا النقد المتفحص الدقيق للعشماوى لرأى مصطفى بدوى إنما يرجع لمراجعته الدقيقة لكتابه (دراسات فى الشعر والمسرح)، ووقوفه عند هذه النقطة المفصلية فى نقده له، ويؤكد ذلك فى موضوع آخر (بوجود وحدة عضوية فى بعض قصائد أبى العلاء للتأكيد على تحقق الصورة الإيحائية بجوار الصور التقريرية فى الشعر القديم).[4] فالقصيدة العربية كما فهمها العشماوى لها بناء خاص يستلزمها بخلاف ما تبنى عليه فى عصرنا الحديث حيث كانت للقدماء طريقة يلتزمونها فى بناء قصائدهم مع استثناء بعض القصائد . ومن هنا فإن العشماوى

---

(١) د. محمد مصطفى بدوى: دراسات فى الشعر والمسرح. (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط ٢، ١٩٧٩، ص ١٢).

(٢) د. العشماوى: قضايا النقد الأدبى، ص ١٥٨.

(٣) أ.د. عثمان موافى: دراسات فى النقد العربى (الإسكندرية، دار الوفاء، ط ٥، ٢٠٠٤م، ص ١٤٩).

(٤) د. العشماوى: المصدر السابق ، ص ١٩٦.



يقسم معلقة لبيد إلى ثلاثة أقسام: المقدمة الطللية التى تزيد على عشرين بيتا، والتى تناول فيها نقل إحساس زوال الحياة والفناء، وتحول الديار للحياة، وانتقل إلى الألم المكتوب فى صدر الشاعر، وحنينه، ويبدأ فى النسيب من البيت الثانى عشر إلى البيت السادس عشر:

شاقتك ظعن الحى حين تحملوا فتكنسوا قُطُنا تَصِرُّ خيامها

من كلِّ محفوفٍ يظلُّ عصيَّهُ زَوجٌ عليه كِلَّةٌ وقِرامُها[1]

ويرى فى البيت السادس عشر: (خفرت وزايلها السرابُ كأنها أجزاع بيشة أثلها ورِضامُهَا)

إنه يصور انفعال الشاعر، وما توحيه الكلمات من نقل إحساس الصراع ما بين الحياة، والموت وكأن لبيد يرى أن ذهاب محبوبته عنه سرابٌ لا يمكن العثور عليه، وهو يصور بإبداع إحساس الضياع، وفى هذا المقطع الغزلى استطاع لبيد أن (يجسد تلك اللحظة فيماصورَّ من حركة الركب حين دفع فى طريقه، وسارت الضغائن، وقد اختلط بها السراب، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئا فشيئا حتى انتهى به الأمر إلى أن صارت أجزاء من الوادى، ولك حين اهتزت صورة الركب فى عينه بعد أن ابتلعه الطريق فلم يعد يميز الرائي بين الظعائن، وبين منعطفات الوادى، وأشجاره)[2]. وبعد هذه الموجة العاطفية يحاول الشاعر لبيد أن يقاوم شعوره بالهزيمة حين يجد ان التعلق بالمرأة لا فائدة منه بعد الفراق المحتوم، ويستدرك مسيرة الحياة من جديد حين يقطع ذلك بقوله:(فاقطعْ لُبَانَةَ من تَعرّضَ وَصلَهُ ولَشرُّ واصلِ خلّةٍ صرّامُهَا) [3].

ويرى الباحث أن القسم الأول من المقطع الغزلى استطاع لبيد أن يحسن التخلص فى اختفاء إحساسه على ما جاء به من صور بمثابة

---

(١) لبيد بن ربيعة العامرى: ديوانه بتحقيق دار صادر (بيروت، دار صادر، د. ت. ط، ص ١٦٦).

(٢) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٤٢.

(٣) لبيد بن ربيعة: ديوانه بتحقيق دار صادر، ص ١٦٧.

أحمد حسين

تمهيد، وانتقاله للغزل ثم للوداع، والعودة لمسيرة الحياة، وكأنه يصور الرحلة التي يمر بها الراحل في البادية، وهو ينقل مشاهد هذه الحياة، وصراعاتها ليتسلى عما أصابه، وقد قطعت نوار وصالها معه، ويظهر قسوة الحياة، ومن ثمَّ (فإن تصوير الشاعر للحظة الوداع مرتبط ارتباطاً كاملاً بالموقف النفسي العام الذي صدر عنه منذ بدأ في تصوير بقايا الديار)[1] ، ولعل الشاعر لبيد – في رأى الباحث – يخلق عالمه النفسي الذي يخلق فيه ليخرج من كآبة ووحشة الصحراء إلى ما يسعد النفس ويسليها، ويبهجها، لذا فهو لا يقف عند غرض حتى يتذكر واقعة فيغوص من جديد إلى غرض آخر لعله يسليه عما يعانيه، ويكابده ، و يفصح عن روح الاغتراب التي تنعكس على بنية المعلقة حيث (تتردى الصورة، وتتردى ملامحها على منهج لبيد... ذلك الاضطراب النفسي الذي يعكسه اغتراب الشاعر عن واقعه، ويكشفه عودته السريعة إلى الماضي، ويجتر ذكرياته، ويصور أطلاله، وظعائنه، ويرسم مشاهد قومه إزاء الرحيل).[2]

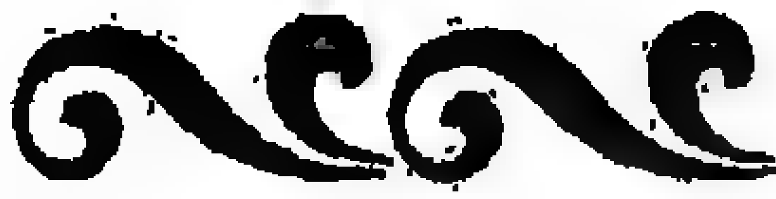
ويركز العشماوى على حسن انتقال لبيد إلى القسم الثالث من معلقته، وهو يصف سفينة الصحراء ناقته متنقلاً من الغزل إلى وصف الناقة بشئ من اليسر، وحسن التخلص بعدما استطاع أن يُغَلِّبَ العقلَ على العاطفة فهو (لم يقف بالأطلال حين نظم معلقته، وإنما قلّدَ الوقوفَ بها الذى رآه فى مقدمات غيره من الشعراء الذين وصلت إليه نماذجهم الفنية) .[3] ولقد استطاع لبيد أن ينقلنا إلى معالم البادية في وصف الناقة فهو (يمتلك قدرة سحرية يستطيع عن طريقها أن ينقلنا معه إلى عالم البادية البعيد بكل ما فيه من إثارة ، وغموض، ومن أسرار، وأوهام، وأحلام).[4] وتمثل الناقة بصورها المتعددة المعادل الموضوعي لتجربة الشاعر، والإنسان فى البيئة الصحراوية بكامل

(١) د. العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ، ص ١٤٤.

(٢) د. مى يوسف خليف: ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات (القاهرة، الفجالة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ت. ط. ص ٤٧).

(٣) د. يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي (القاهرة، دار غريب، ط ١٩٨١م، ص ١٤٢)

(٤) المرجع السابق : ص ١٤٣.



دلالاتها للتعبير عن الحياة، وما فيها من صراع، ومن ناحية أخرى تمثل مفتاح يفك شفرة اللغز الذى يحاول أن يصوغه الشاعر الجاهلى؛ ويرى العشماوى أن الصورة الأولى للناقة تقريرية يقف بها لبيد عند حدود المشاكلة، والتشبيه؛ فقد شبه ناقته فى سرعتها بالسحابة الحمراء التى أسقطت ماءها فى سرعة، وخفة وهو تشبيه يظهر براعة لبيد فى الانتقال للوصف بعد الغزل ؛ فهو بعد ما عقد العزم على قطع علاقته بنوار لم يجد بدا من ركوب ناقته بسرعة السحابة؛ ليظهر كراهيته للالتفات لما لا طائل منه منصرفا (نحو المجد، وحث الخطى فى طريق الحياة بصبر، وعزم)[1] ، وهذا الانتقال البارع ميزٌ معلقة لبيد عن الأعشى، والنابغة حيث انتقل كلٌ منهما انتقالا مفاجئا من الغزل إلى الوصف .

ولعل الصورة الأولى للناقة تناولها الكثير من شعراء الجاهلية ، وتدل على اهتمام الشاعر الجاهلى بالسرعة، والقوة لناقته ؛ ليضفى نوعاً من عدم الاستسلام لليأس، ومنازلة النوائب:

أو لم تكن تدرى نوار بأننى وصَّالُ عقدِ حبائلٍ جَزّامُهَا[2]

ويحتفى العشماوى بالقسم الثانى من هذه المعلقة ، ويراه أكثر أجزاء القصيدة إمتاعاً ، وتأثيراً بالصورة ، والرمز مستخدمًا اللغة بكافة طاقاتها لرسم صورة كلية لهذه المقطوعة، فلبيد لايتوقف عند رسم صورة تقريرية لناقته بالسحابة المسرعة:

فلها هِبَابٌ فى الزمامِ كأنها صَهْبَاءُ خَفَّ مع الجنوبِ جَهَامُهَا[3]

فقد أصبحت الناقة جسراً يربط بين مكانين :جديب وخصيب، ويحاول مغادرة الزمان ، والمكان فى آن واحد بعد ما لم ينفعه التصريح بأماكن محبوبته "نوار": (فيد ، الحجاز، محجر، مشرق

(١) د .العشماوي: النابغة الذبياني، ص ٢٤٧.

(٢) لبيد بن ربيعه: ديوانه تحقيق دار صادر، ص ١٧٥، وكتاب النابغة للعشماوى، ص ٢٤٨.

(٣) المصدر السابق: ص ١٦٩.



الجبلين) لذا فهو يخلق عالمه الخاص فقد (تآزرت فى تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسهل على القارئ مع شئ من إمعان النظر أن يحققه، ويمسك به).[1] ويفرق العشماوى بين الصورة التى تكتفى بمجرد المقابلة بين طرفى التشبيه فى بيت واحد، والصورة التى تخرج بمدلولاتها لعدة أبعاد فى عدة أبيات يمتلكها إحساس واحد بعاطفة تجمع ما بين الخوف والرجاء كما في قوله:

أو ملمعُ وسقتْ لأحقَبَ لاحَهُ ... طَرْدُ الفُحُولِ وضَرْبُهَا وكِدَامُهَا
يعلو بها حدب الإكام مسحج ... قد رابه عصيانها ووحامُهَا
بأجزة الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فوقها ... قفر المراقب خوفها آرامُهَا
حتى إذا سلخا جمادى ستة ... جزءا فطال صيامه وصيامُهَا
رجعا بأمرهما إلى ذى مرةٍ ... حصد ونجح صريمةٍ إبرامُهَا
ورمى دوابرها السفا وتهيجت ... ريح المصايف سومها وسهامها
مشمولة غُلِثَتْ بنابت عرفجٍ ... كدخان نار ساطعٍ أسنامُهَا
فمضى وقدمها وكانت عادة ... منه إذا هى عَرَّدَتْ إقدامُهَا
فتوسطا عرض السرى وصدعا ... مسجورة متجاورًا أقلامُهَا
محفوفةً وسطَ اليراعِ يظلها ... منه مضرع غابةٍ وقيامُهَا[2]

بهذه الأبيات الأحد عشر بيتا تتبدى الصورة الثانية لوصف الناقة، ولم يتوقف العشماوى كما توقف المفسرون فى إظهار تشبيه ناقة لبيد بالأتان التى أطلقت ساقيها للريح عند البحث عن ماء الغدير، وإنما وَصَفَ الناقة بالأتان الحامل يحمل فى طياته رمز بالخصوبة، والنماء ، والتجدد يجسد (علاقة حية بين أتان، وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة، ومن أجل بقاء النوع، ويستنفذان طاقتهما، وجهدهما فى تحقيق وجودهما)[3] ومن هنا فقد جاء الوصف ليس

---

(١) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٤٩.
(٢) لبيد بن ربيعة: ديوانه المحقق ، ص ١٦٩، ١٧٠، كتاب النابغة الذبيانى: ص ٢٥٣، ٢٥٤.
(٣) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٥٥.



مظهراً خارجياً باستخدام الاستعارة، والمجاز، وإنما له دلالته الرمزية، والإيحائية إذ تبدو العلاقات بين الأوصاف للناقة غير واضحة لا تعبر عن ذاتها بسهولة، لكونها تحتاج إلى رؤية واعية تستجلى العلاقات التى تحقق الترابط فى إحساس واحد .[1] وإذا كان القسم الأخير من وصف الناقة يبلغ سبعة عشر بيتا حيث يصف لبيد ناقته بالبقرة المسبوعة التى فقدت وليدها فى غفلة منها ثم لا تلبث أن تبحث عنه، وتحتمل مصاعب الحياة فى محاولة يائسة للبحث عنه لكنها لا تفقد إحساسها فى حب الحياة بخوفها من الموت (فما حب الحياة ، والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة، ومن تفاعلهما معاً يتحقق الصراع النفسي الذى ينطوى كما قلنا وراء كل صور القصيدة) .[2] وهذا الوصف الأخير للناقة إنما يدل على حركة نفسية داخلية لدى الشاعر أراد أن يعبر عن وجدانه الشعورى مستغرقاً فى رسم الصورة موازناً ما بين الوجدان ، والفكر ناقلا صورة صادقة من حياة البادية:

أفتلك أم وحشية مسبوعةٌ خذلت، وهادية الصوارِ قِوَامُهَا

خنساء ضيعت الفرير فلم يرم عرض الشقائق طوْفُهَا وبُغَامُهَا

لمعفر فهد تنازعَ شلوهُ غُبش كواسبُ لا يُمَنُّ طَعَامُهَا

صادفن منها غرةً فأصبْنَها إن المنايا لا تطيش سهامها[3]

ولقد نجح لبيد فى هذا الجزء فى التصعيد الدرامي لقصة البقرة المسبوعة، وكيف استطاعت هذه البقرة أن تواجه الصراع بثبات ، ويلقى غيرها من الكلاب مصير الموت ، وهى تذود عن نفسها:

فتقصدت منها كَسَابِ فضرجتْ بدمٍ وغُودِرَ فى المكرّ سُخَامُهَا[4]

(١) د. موسى ربابعة: قراءة النص الشعرى الجاهلى (الأردن، أربد، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ط ١٩٩٨م، ص ٦ بتصرف).

(٢) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ٢٦٧.

(٣) لبيد: ديوانه المحقق، ص ١٧١، كتاب النابغة الذبيانى للعشماوي : ص ٢٥٨، ٢٦٠.

(٤) المصدر السابق: ص ١٧٤، كتاب النابغة الذبيانى للعشماوي : ص ٢٦٦.

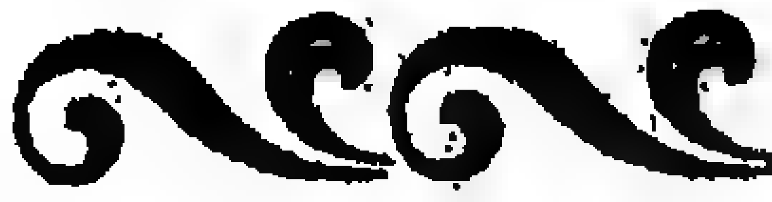
وهو تصوير يمثل فى رأي العشماوى خلية حية تقترب من الشعر الذى تتوافر فيه الوحدة العضوية لما منحه هذا الوصف من التدرج فى موجات عاطفية تترابط ، وتلتقى فى نقطة واحدة تمثل نواة لوحدة عضوية حقيقية يغمرها إحساس موحد يربطها بما قبلها من أبيات نفس الإحساس هو الخوف من الموت ، وحب الحياة وهو ما يوضح إلى أن الوحدة العضوية تتحقق هنا عن طريق التناقض ، ومن ذلك ندرك (علاقة الأتان الوحشية بالبقرة المسبوعة بالناقة ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلى الذى تنتهى إليه القصيدة) .[1]

ويتوقف العشماوى عند البيت الأربعين ، ويرى أنه لو مضى لبيد بوصف آلام البقرة المسبوعة مباشرة لكان أجدى وأوقع بدلا من وصفه للمطر؛ لتعميق إحساس الحزن، ولربما أراد لبيد أن ينقل إلى المتلقى إحساس تجمع النكبات على البقرة المسبوغة من حزن ، وجو غير مناسب ؛ فكأنها فى صراع مع واقعها ؛ لأن لبيد أعقب هذا البيت بتصوير طبيعة الأرض الرملية المبتلة الوعرة على البقرة:

باتَتْ وأسبلَ واكفٌ من ديمةٍ	يُرْوى الخمائلَ دائماً تَسْجامُهَا
يَعْلو طريقةَ متنها متواترٌ	فى ليلةٍ كَفَرَ النجومَ غَمَامُهَا
تجتاف أصلا قالصاً مُتنبِّذاً	بعُجوبِ أنْقاءٍ يميلُ هُيَامُهَا
وتضئُ فى وجْهِ الظلامِ منيرةً	كجمانةِ البحرىِّ سلَّ نظامُهَا
حتى إذا انحسر الظلامُ واسفرتْ	بكَرَتْ تزلُّ عن الثرى أزلامُهَا[2]

كما نجد أن العشماوى يرى فى البيت قبل الأخير فى وصف لبيد البقرة بالدرة المنيرة فى الظلام أنه يفقد المقطوعة روح التواصل الانفعالى، ويقف كالصخرة، ويستدل على ذلك برجوع لبيد إلى ما كان عليه من تدفق عاطفى مصوراً حال الناقة فى هذه الليلة متتبعاً خطاها بعد ما أسفر الصبح[3]، ولم يزدها ذلك إلا حزناً ؛ لأنها لم تجد وليدها، ويبدو للباحث أن هذا البيت هو إمعان من لبيد فى تصوير أن الناقة –

(١) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٦٧.
(٢) لبيد: ديوانه المحقق، ص ١٧٢، كتاب النابغة الذبيانى للعشماوي: ص ٢٦٣.
(٣) د. العشماوى: النابغة الذبيانى، ص ٢٦٣. بتصرف.



المصورة بالبقرة المسبوعة – فى صحراء موحشة، ولا يوجد غيرها فى هذه الأماكن الوعرة ، وتتكاثف عليها الأحزان، وتطبق عليها من كل جانب، وهو ما قد يشفع للبيد بأن يورد هذا البيت ، وهو ما جعله بعد ذلك يجسد إحساس الحزن عندما أسفر الصبح فى البيت الأخير، ثم يتابع ما أصاب البقرة عند فقدان الأمل ، وجفاف ضرعها لتكتمل المأساة :

حتى إذا يئستْ وأسحقَ حَالِقٌ لم يُبْلِهِ إرْضاعُهَا وفِطَامُهَا[1]

وينبهر العشماوى بعد ذلك ببيت استطاع لبيد أن يجمع فيه كل العناصر الإيحائية لما تعانيه البقرة من جمود، وبرودة، وانهيار:

تجتافُ أصلا قالصاً متنبذاً بعجوبِ أنْقاءٍ يميلُ هُيَامُهَا[2]

وربما أراد لبيد أن يظهر بريق أمل الحياة للبقرة المسبوعة فى قوله: (وتضئ فى وجه الظلام منيرة)؛ لأنه بعد ذلك يصوِّر الصراع بين البقرة المسبوعة، والصياد، والكلاب من ناحية أخرى، وقدرتها على التحدى، ولبيان أنها هدفٌ لكل صياد، ولابد أن تصارع الموت حتى يكتب لها الحياة. ثم ينتقل لبيد بعد ذلك لمخاطبة "نوار" في لحظة استفاقة منه، وهو يصف مجالس السمر، وما عليه من مكارم الضيافة، والفخر بقبيلته:

بل أنت لا تدرين كم من ليلةٍ طلقٍ لذيذ لهوها ونَدامُهَا
قد بِتُّ سامِرَهَا وغاية تاجرٍ وافيتُ إذ رُفِعتْ وعزَّ مُدَامُهَا[3]

ويعلق العشماوى هنا على الجانب اللغوى باستخدام لبيد ضمير المتكلم فى (بت/ ووافيت/ بادرت) إشارة للحديث عن الذات ، وبما يحس أنه سيبلغ نوار صاحبته فيفخر لبيد بمكارمه ، وأخلاقه ، وبقومه فيقول :

---

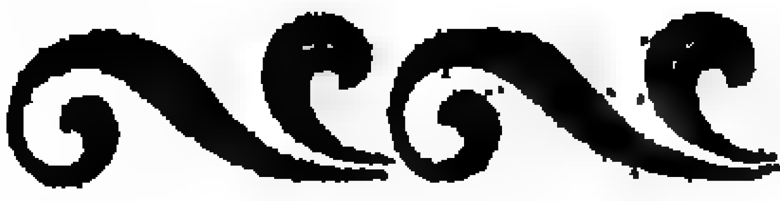
(١) لبيد: ديوانه المحقق، ص ١٧٣، النابغة الذبياني للعشماوي: ص ٢٦٤.
(٢) لبيد: ديوانه المحقق، ص ١٧٢، المصدر السابق: ص ٢٦٢.
(٣) لبيد: ديوانه المحقق، ص ١٧٥، المصدر السابق ، ص ٢٦٩.

إنا إذا التقت المجامعُ لـم يـزلْ   منا لزَازُ عظيمــةٍ جَشّـامُهَا
ومقسمٌ يُعطــى العشــيرة حقهــا   ومَغْذ مِرُ لحقوقها هضّــامُهَا
فضلاً ، وذو كرمٍ يُعينُ على الندى   سمحٌ كَسُوبُ رغائبٍ غنّامُهَـا
من معشرٍ ســنّتَ لهــم آبــاؤهُمْ   ولكل قومٍ سُــنَةٌ وإمامُهَــا(١)

ويجد العشماوى فى هذه المقطوعة المكونة من أحد عشر بيتـا التحامًا مع بقية أقسامها؛ لأن هذا الجزء يكشف عن روح الجماعة التى تتكاتف لمجابهة أخطار الحياة، وتعطى الأمل فى المستقبل، واســتطاع الشاعر أن يعبر عن إحساسه بالعصر، وينبع ذلك (من نسيج الكلمــات وصورها، ورموزها، ومشاعرها، ومن قوة التــوازن بــين الفكــر، والإحساس، وبين العاطفة والصورة، وبين حركة القصــيدة الماديــة والمعنوية، بين الانفعال والصوت)(٢) ولقد استطاع لبيد تصوير الموقف بكافة تفاصيله بعقد التماثل بين واقعه المعاش، وعالمه النفســى فــى تمازج بحيث تتكامل أجزاء الصورة الكلية، وتتشظى فى صور جزئية يؤدى تكاملها إظهار معالم الصورة كلها، وتعكس رموزها الصــراع بين الحياة والموت، ويتبدى من خلال ذلك قلق الشاعر أمام المجهـول الذي يترصده في غياهب هذه الحياة ، وساعد ذلك اختيار لبيد بحـر الكامل التام، واستخدامه قافية مطلقة مردفة موصولة بالهاء ، والروى هو الميم فنلاحظ أن الهاء وصل لها منفذ إلى الخروج عـن طريـق حركة هاء الوصل، والألف الذى يلى هاء الوصل يمثل حرف الخروج هو مد الألف ؛ وكأنه ينفس عن ذات الشاعر، كما استطاع أن يحـافظ على التناسق بين العروضة ، والضرب فى أبيات كثيـرة : (مقامهـا/ فرجامها)، (رسمها/ سلامها) (يظلها/ وقيامهـا) (فراعهـا/ سـقامها) (كأنها/ أقدامها) كما جاء فى العروضة بهاء مضمومة مثل (سَمْكَهُ/ أنَهُ / ظِلالُه) ، ولعل الشاعر لبيد قام هذا الصنيع ليصبح من السهل التنقل من غرض لآخر ، كما ساعد ذلك علي إعادة تهيئة الأسماع ؛ فحرف

---

(١) ديوانه المحقق: ص ١٧٩، النابغة الذبياني: ص ٢٧٨.
(٢) د. العشماوى: النابغة الذبياني، ص ٢٧٩.



الهاء المفتوحة فى الضرب، والتى يعقبها ألف المد دلالة على أن الشاعر يصدع بمشاعره دون خوف ، أو توجس.

ولجأ لبيد إلى نوع من التكرار الصوتى بالإكثار من التنوين داخل الحشو: (ساديةٍ / مدجنٍ / عشيةٍ/ متجاوبٍ)، (واشمةٍ / كففاً)، (زجلا/عطفا)، (أسفارٍ / بقيةٍ) ؛ وهو ما يسمى بالحركات المتجانسة داخل البيت الواحد المختلفة مع حركة القافية . واستخدم الشاعر أساليب الالتفات ببراعة ؛ فاستخدم ضمير المتكلم فى الفخر بذاته : (وزعت – حميت)، وضمير المستتر (هم) فى البيت السابع والسبعين: (ويكللون إذا الرياح) ثم يعود لناء الفاعلين ؛ ليعبر عن صوت الجماعة: (إنا إذا التقت المجامع) ، ومن بداية القصيدة استخدم الضمير المتصل: (فوقفت أساءلها) ثم ناء الفاعلين في قوله: (وكيف سؤالنا) ؛ ليشرك المجموع فى هذا الإحساس الذى هو فيه ، وتعميقه بالالتفات لانفصال المحبوبة عنه ، وهو فى مهب الريح، كما يجسد مقاومته للواقع المعاش بواسطة الأفعال : (رزقت) فى رسم صورة للسحابة فى سرعتها مع تعاقب التنوين ليعطى الإحساس بالحياة المنبثقة من فعل هذا المطر، وكذلك تعاقب الأفعال: (أجهلا/ وجلا/ تجد) ، (نأت/ تقطعت/ حلت/ جاورت)أفاد فى تجسيد قلقه .

وتبرز مقدرة الشاعر على التماسك فى نظرته للموت؛ حين يصور صراع البقرة الوحشية، وانتصارها رغم مصابها في وليدها ؛ ليجسد إحساسه الإنسانى بحب الحياة رغم مصابه هو فى محبوبته بشكل خاص، ومصاب كل إنسان على شاكلته بشكل عام .

وعلى الرغم من تشابه معلقة لبيد بمعلقة زهير، فإن العشماوى قد أنصف الشاعر لبيد بن ربيعة موضحًا أن هذا التشابه لا يجعل من معلقة لبيد نسخة مكررة من معلقة زهير، بل يظهر للبيد وجد انه الخاص المعبر عن تجربته مع توافر الوحدة العضوية في معلقته . وقد تتشابه تجارب الشعراء الجاهليين نظراً للواقع المشترك فى البيئة، والمكان ، والإحساس ، ويرجع ذلك إلى أن صور الجاهلية تعتمد كثيرًا على التجسيد ، والتخييل لبيئة الشاعر مما جعلها تتسم بصفتين : صفة



الحسية ، وصفة وفرة التفصيلات للصور الوصفية [١] ، كما استطاع العشماوي فى تحليله النقدي الكشف عن أبعاد الصورة من كل جانب مبيناً مميزاتها الفنية ، ومناسبتها لبيئتها .

ومن هنا يتأكد تحقق الوحدة العضوية لمعلقة لبيد رغم طولها، وعدد أقسامها، وانتقالها من غرض إلى غرض، وذلك يرجع لحسن التخلص ، وتنظيمها، وتسلسلها حيث يربطها إحساس واحد يهيمن على الصورة ، والكلمات ، والأسلوب، وهو أيضا ما تحقق لمعلقة طرفة التي سجل فيها موقفه من الوجود بعاطفة واحدة بخلاف معلقة امرئ القيس التى افتقدت النمو العضوى، وذلك لاعتماده فى التشبيهات (على التصوير المنظور، أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد، ولا يرتبط بعضها ببعض، وكان نتيجة ذلك أن فقد التصوير فى الملعقة هذا البعد الثانى الذى التمسناه في معلقة لبيد، والذى كان العامل الرئيسى في اكتشاف هذه العلاقة بين أقسام القصيدة المختلفة).[٢]

---

(١) أ.د. نبيل رشاد نوفل : العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي ، ص ٥٩ بتصرف قليل .

(٢) د. العشماوى: النابغة النبيانى، ص ٢٨٥.

- "المتنبى وقصيدته اللامية" من بحر الخفيف

١- مالنا كلنا جَوٍ يا رسولُ ... أنا أهوى وقلبك المتبولُ
٢- كلما عاد من بعثت إليها ... غار منى وخان فيما يقولُ
٣- أفسدت بيننا الأمانات عينا ... ها وخانت قلوبهن العقولُ
٤- تشتكى ما اشتكيت من ألم الشو ... ق إليها والشوق حيث النحولُ
٥- وإذا خامر الهوى قلب صب ... فعليه لكل عين دليل
٦- زودينا من حسن وجهك مادا ... م فحسن الوجوه حال تحولُ
٧- وصلينا نصلك فى هذه الدن ... يا فإن المقام فيها قليل
٨- من رآها بعينها شاقه القطا ... ن فيها كما تشوق الحمولُ
٩- إن ترينى أدمت بعد بياض ... فحميد من القناة الذبولُ
١٠- صحبتنى على الفلاة فتاة ... عادة اللون عندها التبديلُ
١١- سترتك الحجال عنها ولكن ... بك منها من اللمى تقبيلُ
١٢- مثلها أنت لوحتنى وأسقمـ ... ت وزادت أبها كما العطبولُ
١٣- نحن أدرى وقد سألنا بنجد ... أقصير طريقنا أم يطولُ
١٤- وكثير من السؤال اشتياق ... وكثير من رده تعليلُ
١٥- لا أقمنا على مكان وإن طا ... ب ولا يمكن المكان الرحيلُ
١٦- كلما رحبت بنا الروض قلنا ... حلب قصدنا وأنت السبيلُ
١٧- فيك مرعى جيادنا والمطايا ... وإليها وجيفنا والذميلُ
١٨- والمسمون بالأمير كثير ... والأمير الذى بها المأمولُ
١٩- الذى زلت عنه شرقا وغربا ... ونداه مقابلى ما يزولُ
٢٠- ومعى أينما سلكت، كأنى ... كل وجه له بوجهى كفيلُ

تتكون هذه القصيدة من اثنين أربعين بيتا من بحر الخفيف قافية الوافر (/ه/ه) (فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن)، وهى قصيدة تمثل بداية النهاية لحياة المتنبى، وتوضح مدى المعاناة ، وذكرياته الجميلة مع سيف الدولة الحمدانى، وتسجل إخفاق حلمه الذى ما يزال صداه فى أرجاء نفسه فقد (كان للمتنبى هدف خاص واضح محدد كان يهدف إلى تحقيقه عن طريقين أولا: القتال والحرب، وثانيا: العلاقات الشخصية مع بعض القواد الزعماء) [1]. وفى هذه القصيدة يحاول العشماوي دارسة بعض خصائص بنائه الفنى للقصيدة كاللغة، والإيقاع مدعما شواهده بقصائد أخرى فإن(للمتنبى تشكيلاته الخاصة ، وتكويناته الفريدة التي تنتمي إليه وحده بحيث يستطيع كل خبير بالنسيج الشعري أن يدركها ويميزها عن غيرها .وصياغته تعتمد على استغلال عناصر الصوت في اللغة وعلى تطويعها للإيقاع والحس مستخدمًا الطباق والتقسيم والمزاوجة والتجنيس وما إليها..ولكن اعتماده على الصنعة لم يكن الدافع إليه الإعلاء من قيمة الشكل أو الولع بالزخرف ولعًا يجعله هدفًا يقصد لذاته) [2]. وتناول العشماوى هذه القصيدة ، وقسمها لقسمين مدللا على وجود الإحساس الواحد المهيمن ، وركز العشماوى تحليله النقدى على الأبيات الغزلية المتكونة من خمسة عشر بيتا.

وفى مطلع القصيدة استخدم المتنبى التشعيث فى الضرب، وهو نادر الحدوث فى هذا البحر (متبولو) = (/ه/ه/ه) فالاتن=مستفعل، ولم يكرر المتنبى التشعيث فى بقية القصيدة، وهى لفتة من المتنبى ليعبر عن نفسه المحبة، والمتعلقة بهذا الحب فحذف الحركة من ثانى الوتد المجموع، وهى محاولة للوقوف لوداع أخير لأيام خلت مع من يحبه؛ لذا فهو يحاول أن يستبقى نفسه، ولو للحظات علاوة على التصريع فى المطلع قد يكون قد اضطره لهذا التشعيث من ناحية أخرى.

---

(١) د. عبد المحسن الحسينى: أهم الدوافع فى حياة المتنبى كما يتضح من شعره، فصلة من مجلة كلية الآداب عام ١٩٧٣/٧٢م، ترجمة الدكتور/ عثمان موافى، مطبعة جامعة الإسكندرية، ص١٧٥.

(٢) د. العشماوي : موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي (بيروت ، دار النهضة العربية ، ط١٩٨١م ، ص ٢٥٠).

وتعبر كلمة (جَوٍ) عن شدة الحرقة والحزن لمصاب المتنبى؛ فهو محب عاشق كما أنها تدلل من ناحية أخرى أن رسالته التى سعى لتحقيقها لم تتم. وجاء المتنبى بسبعة أبيات من جملة أبياته الغزلية مدورة ، وكأنها دفقة واحدة، وهو ما ينم عن حالته الشعورية الجارفة ، وهو يسجل خلاصة تجربته فى هذه القصيدة، ويظهر ذلك فى قصيدته من خلال مقارنته بين المتناقضات المنتشرة التي يحقق بها من جانب آخر وحدة شعورية ، وإحساس واحد يهيمن على القصيدة فالعمل الفنى لديه يصدر (فى لحظة شعورية واحدة تنساب فى أجزاء العمل الفنى، وأطرافه كما تنساب العصارة الخضراء من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق؛ فتلون الشجرة كلها بلون واحد). (١)

وهذا ما يجعل القصيدة نسيجًا متناسقًا ، ولجأ المتنبى أيضا خلالها إلى بث حكمته من الحياة الممتدة من خلال معرفته بحال المحبين، وما يصيب المرء من كبر من تعاقب الأيام، وأن الحياة لا ريب مهما امتدت فهى قصيرة، وكأنه يحس بدنو أجله من ناحية أخرى:

إذا خامر الهوى قلب صَبٍ فعليه لكل عين دليلُ
زودينا من حسن وجهك مادا م فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نَصِلْكِ فى هذه الدنـ يا فإن المقام فيها قليل(٢)

وهذه الأبيات يراها العشماوى مفتاحًا لفهم القصيدة حيث فيها (يرتفع الغزل إلى مستوى الرؤية، وإلى مستوى الموقف، واللحظة الشعورية التى كانت تسيطر على الشاعر؛ يخرج الغزل من الجزئى إلى الكلى، فلم تعد القضية قضية شاعر محب بل قضية الإنسان، ولم يعد الحديث للحبيبة بل صار للناس جميعا). (٣)

---

(١) د. العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى ، ص٢٤٨.

(٢) عبد الرحمن البرقوقى: شرح ديوان المتنبى (بيروت، دار الكتب العلمية، ط أولى، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، المجلد الثاني ،الجزء الثالث والرابع ، ص١٩٨).

(٣) د. العشماوى: المصدر السابق، ص٢٤٦.

ويلاحظ الباحث أن المتنبى جاء بألفاظ على وزن (فعيل/فعول)– صيغ مبالغة – ختم بها قافية كل بيت: (عقول / دليل/ذبول/حمول/سبيل)، وهو ما يدفع إلى القول إلى أن كثرة سعى المتنبى لتحقيق مراده فهو لا يألوا جهدا رغم ما لاقى من متاعب في الوصول إلى شئ يرضيه بمقدار ما تبقى له من حياة، فهو لا يكل ، ولا يمل فى سبيل ذلك وهو ما عبرت عنه صيغ المبالغة، ومن ثم فهو يتحكم فى أوصال هذه القصيدة بحيث يجعل الموضوع يتشكل وفق رؤيته بحيث يصبح الموضوع ذاتاً والذات موضوعاً. وينبه العشماوى إلى ضرورة الالتفات لمقدمات المتنبى ؛ لأنها (تفصح فى كثير منها إلى موقف الشاعر النفسى). [١]

ويُلاحَظُ أيضا أن بقية أبيات القصيدة التى لم ترد مدورة أحسن المتنبى تقسيمها بحيث جاء كل بيتٍ منها فى جملتين ؛ فقد أصبحت الجملة الثانية سبب للجملة الأولى، أو نتاج لها، أو تعميق لفكرتها فى براعة تظهر حسن التعبير بأساليب اللغة ، ومثال هذا قوله :

كلما عادَ من بعثتُ إليها غار   منى وخانَ فيما يقولُ. [٢]

ويبدو للباحث أن خطورة المتنبى تكمن فى مقدماته التي تحمل مجمل الشحنات، وتتداح بعد ذلك فى دوائر تمثلها أبيات القصيدة، وتتشابك بالمقدمة فى تفاصيل تتعمق أكثر فأكثر لتصنع وحدة عضوية؛ ونظرة المتنبى فى هذه القصيدة (هى نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق؛ إنها عاطفةُ رجلٍ أدرك للحظة أن ما كان له من ماضٍ فى الحياة فقد ضاع فى غير ثمرة، ومن هنا كان الإحساس بالمرارة والأسى، وكانت هذه الرغبة فى تلافى ما فات، والعيش بفلسفة جديدة، وبروح عاشقة حين لا يكون حول الإنسان، وعند الناس إلا الحب، ورياح الحب). [٣]

---

(١) د. العشماوى: المصدر السابق، ص٢٤٨.
(٢) عبد الرحمن البرقوقى: شرح ديوان المتنبى، مج ٢، ص١٩٦.
(٣) د. العشماوى: المصدر السابق، ص٢٤٧.



وتكمن براعة المتنبى فى تشكيلاته اللغوية الخاصة وقدرته الفائقة على (استغلال عناصر الصوت فى اللغة، وعلى تطويعها للإيقاع، والحس مستخدماً الطباق، والتقسيم، والمزاوجة، والتجنيس، وما إليها)[1] وبالنظر إلى مطلع القصيدة:

ما لنا كلنا جَوٍ يا رسولُ   أنا أهوى وقلبك المتبولُ

لوجدنا أنه كرر اللام ثلاث مرات فى كل شطر بالتساوى، واستخدم من حروف المد الألف، والواو كثيرا، ومخرج حرف الروى اللام هو من الجهة المقابلة لمخرج حرف الضاد، وكأنه يصدع ويجهر بحبه ووفائه لسيف الدولة بعد ما تكشفت له الأمور وأصبح فى نهاية المطاف، وجاء إشباع حرف اللام بالضم ليجسد هذه المعاناة، والتأوه فى انسيابية معبرة عن تجربته، ومن هنا فهو (يصنع القصيدة، ويشكلها من حروف اللغة، وكلماتها، ومقاطعها مدفوعاً بخبراته الجمالية، وعبقريته الفنية، وقدراته اللغوية، ودربته الإبداعية، وثقافته الأدبية، وتجاربه فى الحياة). [2]

وكل ما سبق يدعم امتلاك المتنبى لمهارة الصنعة مع الموهبة مما جعل شعره لا يستطيع السامع، أو القارئ أن يحس بأثر الصنعة إلا بعد تفحص دقيق؛ لأنه أضفى عليها موهبته الفطرية، وإحساسه بالموسيقى الداخلية، وامتلاكه ناصية اللغة، والأسلوب كما أن صنعة المتنبى صنعة تتخفى فى إحساسه العميق، وموهبته الخلاقة فهى (صنعة أكثر خفاء يغلفها إحساس عميق يؤثر فيك، ويبلغك قبل أن تتبين مظاهر الصنعة التى تستهويك هى الأخرى لما فيها من براعة خاصة فى التشكيل، والمعمار)[3]؛ فهو يستثمر عناصر اللغة فيستخدم التكرار فى نفس البيت:

---

(١) د. العشماوى: المصدر السابق، ص٢٥٠.

(٢) د. عبد العزيز الدسوقى: (القاهرة، دار الشروق، ط ثانية،١٤٠٨هـ-١٩٨٨م ، ص ١١٥) .

(٣) د. العشماوى: موقف الشعر من الفن والحياة ، ص٢٥٠.



تشتكى ما اشتكيت من ألمِ الشو ق إليها والشوق حيث النحولُ[1] .

واستخدم الإفراد ، والجمع لنفس اللفظ فى بيت واحد:

زودينا من حسن وجهكِ مادا م فحسن الوجوه حال تحولُ[2]

وكرر حرف الحاء أربع مرات، والجيم ثلاث مرات، وجانس بينهما مستخدماً المد بحرف الألف فى دفقة واحدة، وكذلك استخدم الجناس الناقص بين (الفلاة – فتاة)، و(خيلهم – النخيل)، و(خبول / حبول) ، و(زلت / ما يزول) ، و(الهول – التهويل)، و(العزول /المعزول)، و(نيل / المنيل)، والطباق بين (أقصير / يطول) ، و(جوادا / بخيل)،و(شرقا /غربا)، و(المنايا/الشمول) كما عمد إلى تكرار الألفاظ فى بعض الأبيات فقد كرر الروم ثلاث مرات ؛ لبيان خطرهم من جهة ، وبطولة سيف الدولة في مواجهتهم .

وجاء المتنبى بلفظين متقاربين فى المعنى (الوجيف والذميل) ، وهما ضربان من السير السريع، وجاء بهما ليدلل على شدة حبه لحلب التى يحكمها سيف الدولة، فالمتنبى، ومن معه يبادرون إليها مسرعين دون توقف:

فيك مرعى جيادنا والمطايا وإليها وجيفنا والذَّميلُ[3]

كما قدم الجار والمجرور (فيكِ) لبيان حرصه على تقديم من يحب وكذلك في قوله:

من عبيدى إن عشت لى ألف كافو ر ولى من نداك ريف ونيلُ[4]

ويصور المتنبى فى البيت الثانى عشر محبوبته بالعفيفة التى تستتر عن أعين الناس، وعن عين الشمس التى أثرت فى بشرته، ولم

---

(١) العكبرى: شرح ديوان المتنبى (القاهرة، مطبعة مصطفى البابى الحلبى، ط أخيرة، ١٩٧١م، الجزء الثالث، ص١٤٩.

(٢) العكبرى : المصدر السابق، ص١٤٩

(٣) نفس المصدر السابق: ص١٥٣.

(٤) نفس المصدر السابق: ص١٥٨.

تُصيبُ من المحبوبة شيئًا اللهم إلا سمرة الشفة، وقدم فيها الخبر على المبتدأ ـ(مثلها): خبر مقدم، (وأنت) مبتدأ مؤخر ـ :

مثلها أنت لوّحتني وأسقمـ ـتِ وزادتْ أبهاكما العطبولُ(١)

فكان هذا الموضع هو موضع تقبيل الشمس لمحبوبته، وهي صورة طريفة يصورها المتنبي في البيت الحادي عشر:

سترتكِ الحجال عنها ولكن بك منها من اللمى تقبيلُ(٢)

وذكر المتنبي أدوات الحرب من سيف ، ودروع ، ورماح ، وجياد، وصرح بالمدح المعلن مفصحًا عن اسم سيف الدولة علانية كما يذهب في مدحه لأبعد من هذا ؛ فالزمان يصح بصحة ممدوحه، ويعتل إذا أصابه مكروه:

ليس إلا ك يا علي همام سيفه دون عرضه مسلولُ
وإذا صح فالزمان صحيح وإذا اعتل فالزمان عليلُ(٣)

واستخدم المتنبي الاستفهام المعبر عن حالته:

نحن أدرى وقد سألنا بنجدٍ أقصير طريقنا أم يطولُ

وجاء بالنفي مرتين في بيت واحد ؛ ليؤكد أن الإنسان هو المرتحل عن الدنيا وليس المكان:

لا أقمنا على مكان وإن طا بَ ولا يمكنُ المكانَ الرحيلُ(٤)

ومهارته تجلت في استجماعه لأدوات الحرب في بيت واحد ، والبيت الذي يليه يستنطق العدو مشبهًا جنود سيف الدولة بالغيوث في تعليل منطقي؛ لأن الغيث هو الذي ينجب السيول مسجلا صورة جمالية قلّما تتكرر:

كلما صبحت ديارَ عدوٍ قال تلك الغيوثُ هذى السيولُ(١)

---

(١) نفس المصدر السابق: ص١٥١.
(٢) نفس المصدر السابق: ص١٥١.
(٣) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ، ص٢٠٢.
(٤) عبد الرحمن البرقوقي : المصدر السابق، ص١٩٩.

كما يستخدم الاستفهام الاستنكارى؛ ليدعم مدحه لسيف الدولـــة، وبيان مكانته، ويلوّح ضمنياً بحكام مصر والعراق وغيرهم فى البيــت الواحد والثلاثين:

كيف لا يأمنُ العراقُ ومصـــرُ   وســـرايَاك دونهـــا والخيــولُ(٢)

ثم يأتى التصريح العلنى بمرارته من كـــافور علانيـــة مقارنـــة بمنزلة سيف الدولة

من عبيدى إن عشت لى ألف كافو   ر ولى من نداك ريــف ونيــلُ
مـــا أبـــالى إذا اتقتـــك الرزايـــا   من دهته خبولهـــا والحبــولُ(٣)

ومن هنا فتركيز العشماوى فى دراسته للمتنبى أنصـــب علـــى اللغة، والصورة الكلية المنبعثة من القصيدة ، والتى تشكلها العاطفـــة التى تخلق الإحساس المهيمن؛ وهى عاطفة مركزة لا تكاد تلوح كاذبة، وتبدت فى هذه القصيدة التى مثلت خلاصة تجربته التى احتوت علـــى (مزيج من الغضب، والسخرية، والمرارة خلّف الشاعر لنا صورة بل قل حلماً لغوياً، وفنياً غاية فى الإعجاب، والدهشة) (٤) ، وهذا ما صنعه المتنبي من قبل فى قصيدته الدالية – من بحر البســيط –فـــى هجـــاء كافور، واستشهد بها العشماوى ، لكنه فى هذه القصيدة اللامية يســجل أيضًا نجاحًا في الحديث بلغة الحب ، و التوحد بالممدوح ؛ فقـــد كـــان يرى فى سيف الدولة الأمل الذى يبغيه ؛ لذا جعل نفسه ، وسيف الدولة وجهين لعملة واحدة ،ومن ثم تتضح لنا طبيعة المتنبى، ومنهجه الفنى الذى تبناه فلقد (كان داعية لنفسه مروجًا لفكرته التـــى يـــؤمن بهـــا، ومصارعًا من أجل خدمتها) (٥).

(١) نفس المصدر السابق : ص٢٠١.
(٢) نفس المصدر السابق : ص٢٠٣.
(٣) نفس المصدر السابق : ص٢٠٤.
(٤) د. العشماوى، موقف الشعر من الفن والحياة ، ص٢٤٣.
(٥) د. العشماوى: المصدر السابق، ص٢٥٥.

كما استدل العشماوى من قصيدته الميمية – التى يسميها بالذروة – على طبيعة المتنبى، وطريقته فى الأداء الشعرى، مما حدا به إلى اعتبار أن ما يميز المتنبى فى نقل تجربته خاصيتين هما: لغة الحب، والتوحد بالممدوح مستشهدا برأى مندور فى أن المتنبى كان سريع الانفعال والتأثر زخرت نفسه بشتى المشاعر ففاضت فى لغة الحب[1]، وبالتالى تحققت الوحدة العضوية فى هذه القصيدة عن طريق التطابق بين الصور الشعرية فى حين أثبت إحسان عباس فى كتابه "فن الشعر" أن الوحدة العضوية تحققت فى قصيدته: (ليالى بعد الظاعنين شكول) عن طريق التناقض، ومن ثم فإن الوحدة العضوية تتحقق فى قصائد المتنبى عن طريقين هما: التطابق، أو التناقض[2]. إضافة إلى أن الموسيقى الخارجية، والداخلية للقصيدة عبرت عن مدى الزلزال الذى أصاب المتنبى، وسجل من خلالهما خلاصة حياته، فلقد عبرت عن مدى أعمق، وهو إظهار العلاقة بين النص الشعرى وتفاعله مع الحدث من خلال شخصية المبدع عن طريق أسلوبه، وتراكيبه. [3]

ويدعم العشماوى تأكيد ظاهرة التوحد بالممدوح فى قصيدة لامية أخرى مبيناً كيف انتقل فجأة المتنبى بعد مدحه لسيف الدولة فى بيتين إلى ذاته، وهذه الظاهرة تبدت فى القصيدة التى بين أيدينا انتقل المتنبى فجأة بعد مقدمته الغزلية بعد قوله:

لا أقمنا على مكان وإن طا ... ب ولا يمكن المكان الرحيلُ[4]

إلى مدح سيف الدولة، ويُعَرِضُ بغيره ليميزه عن سواه من الأمراء.

---

(١) د. العشماوى، المصدر السابق، بتصرف قليل، ص٢٥٣ ، نقلا عن كتاب الميزان الجديد لمندور، ص١١١، ١١٠.

(٢) د. أيمن محمد زكى العشماوى: قصيدة المديح عند المتنبى وتطورها الفنى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط١٩٩٩م، ص٢٠١ بتصرف).

(٣) د. صلاح عبد الحافظ: مقدمة لدراسة المتنبى (دراسة نقدية) (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط١٩٨٨م، ص٢٤٦ بتصرف).

(٤) عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي ، المجلد الثاني ، ص١٩٩.

(*) قصيدته اللامية الأخري : (ليالى بعد الظاعنين شكول) ، ص ١٥٩-١٧٠ (المصدر السابق) .

كلما رحبت بنا الروض قلنا　　حلب قصدنا وأنت السبيلُ
فيك مرعى جيادنا والمطايا　　وإليها وجيفنا والذّميلُ
والمسمونَ بالأميرِ كثير　　والأميرُ الذى بها المأمولُ(١)

ثم ينتقل بعد حديثه فى مدحه لسيف الدولة إلي وضع نفسه فى مقام سيف الدولة بحيث يتوحد مع ممدوحه بشكل ، أو بآخر بغير ما استخدمه في لاميته الأخرى:

لست أرضى بأنِ تكون جوادا　　وزمانى بأن أراك بخيلُ
نغّصَ البعد عنك قرب العطايا　　مرتعى مخصب وجسمى هزيلّ(٢)

ثم يختتم القصيدة لصالح سيف الدولة دون مقارنة ليكون المدح فيها خالصا له:

ما أبالى إذا اتقتك الرزايا　　من دهته خَبولها والحبولُ(٣)

ومن هنا فقد نجح المتنبي فى رسم صورة ممتدة تحققت فيها وحدة عضوية فى كيان موحد عن طريق عاطفة مهيمنة فرضت نفسها على القصيدة ، وحقق بها. (الدنيا الفريدة، والمبتدعة، والحية، والمحتفظة بحيويتها، وطزاجتها على الدوام)(٤). ويبدو للباحث أن المتنبي استطاع أن يحسن الانتقال من الغزل إلى المديح باستخدامه أسلوب الالتفات ففى البيت العاشر حيث يشبه الشمس بالفتاة، ويلتفت لمحبوبته مخاطبًا إياها مستخدماً ضمير الخطاب الكاف:(ستركتك الحجال عنها) بعد استخدام ياء المتكلم فى قوله: (صحبتنى) ثم يستخدم فى البيت الثانى عشر ضمير الغائب الهاء فى (مثلها)، ويؤكده بالضمير المنفصل (أنت)، ويا ء المتكلم فى (لوّحتنى) فى تعاقب:

مثلها أنتِ لوحتنى وأسقمـ　　ـتِ وزادتْ أبْهَاكُما العُطبولُ (٥)

---

(١) عبد الرحمن البرقوقى : المصدر السابق ، ص٢٠٠.
(٢) عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبي ، ص٢٠٤.
(٣) المصدر السابق: ص٢٠٤.
(٤) د. العشماوى : موقف الشعر من الفن والحياة ، ص٢٣٧.
(٥) عبد الرحمن البرقوقى : المصدر السابق ، ص١٩٨.

ويستثمر ذلك في المقارنة بين المحبوبتين ألا وهما الشمس الفتاة المجازية، ومحبوبته الفتاة الحقيقية مستخدما تاء التأنيث المتصلة (وأسقمت)، (زادت) ثم استخدامه اسم التفضيل ليقوى أثر المحبوبة الحقيقية على الشمس في الحسن والتأثير.(١) وإذا كان العشماوى قد اقتصر في تحليله النقدي على عشرين بيتاً من هذه القصيدة فقد نجح في الانتقاء والاختيار فقد استشهد بأول خمسة أبيات ؛ ليوضح خصائص مقدمات المتنبى، ثم استشهد بثلاثة أبيات ؛ ليوضح أنها تحمل مفتاح فهم القصيدة،

ثم استشهد بثلاثة أبيات أخرى ؛ ليظهر خصائص المقطع الغزلى ثم يتضح من استشهاده بثمانية أبيات الغرض الثانى من القصيدة؛ وهو مدح سيف الدولة، وواقع الأمر أن الوحدة العضوية تتحقق لقصيدة المتنبى ،وقد لا تتوافرهذه الوحدة إلا عند بعض شعراء عصره كأبى العلاء المعرى ، كما عمد المتنبى إلى استخدام التشخيص في صوره معتمدا علي الطباق ، والكناية ، و التشبيه مما جعل القصيدة نسيجاً متصلاً متكاملاً تتضح فيه روح الشاعر الوثابة المحبة للمغامرة في سبيل تحقيق أهدافها.

ومن هنا نجد أن العشماوي لم يقتصر في نقده على النصوص القديمة فحسب ، بل طبق منهجه النقدي أيضاً على النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة ؛ فبدأ بأحمد شوقي ، ونعيمة ، والعقاد ...مروراً بالسياب ، وعبد الصبور... مختتماً دراساته بمقدمات لدواوين بعض شعراء العصر: سعاد الصباح ، فضل شبلول ، جابربسيوني ، ناجي عبد اللطيف ، أيمن صادق....ويتضح هذا من خلال تناول الباحث لنماذج من هذه الدراسات في المبحث القادم .

---

(١) المصدر السابق : ص١٩٨ بتصرف.

الفصل الثانى

"نقد النص الشعرى الحديث والمعاصر

ونماذجه التطبيقية"

- أحمد شوقى .

- ميخائيل نعيمة وقصيدته الطمأنينة.

- العقاد وقصيدته عدنا والتقينا.

- بدر شاكر السياب.

- مقدمات دواوين بعض الشعراء

المعاصرين.

(نقد النص الشعري الحديث والمعاصر)

• أحمد شوقي

لقد استطاع العشماوى أن يحقق مهمة النقد فى العمل الأدبــى ، ويكشف ما يربطه بالحياة من جانب ورؤيتــه لهــذا الأثــر. ويــرى العشماوي أن دراسة النص الأدبى لابد أن تعتمد على منحى الدراســة التحليلية التطبيقية، وذلك لكون مهمة النقد ذات شقين : تفسيرى يعتمد على التحليل، ونقد حكمى. واستخدم العشماوى نقدًا يعتمد على توضيح ظواهر الأدب كماً هى فى الواقع متوقفاً عند أعمال أدبية مثلت قمة كل مرحلة، ولها تأثيرها البارز مع الإشارة الخاطفة إلى أعمال الآخــرين بما يفيد خط سير دراسته التطبيقية، واستوقفته الصورة كما مرَّ بنــا ، وما تمثله فى النص الأدبى، واللغة، والإيقاع، وما تشعه العاطفة فــى سياق العمل الفنى. وهناك عدة محطات استوقفته عمَّقَ فيها الحــديث بنقد تطبيقى يمثل صورة حية لما تمثله هذه الأعمال من تــأثير فــي الأدب العربى، وما لها من أصداء واسعة بــين جمهــور المثقفــين، والنقاد، وسوف يحاول البحث أن يستجلى أبعاد هذا النقــد مبينــا مــا استوقف العشماوى فى هذه الأعمال وما حدده لها من أثر فنى مستنتجًا القواعد، والمبادئ التى شكلت معالم التجديد فى الشعر العربى الحديث، وانعكاساته فى شعر جيل الرواد، والمجــددين مــن حيــث الشــكل، والمضمون. بداية لم يتوقف العشماوى عند البارودى، وتوقــف عنــد شوقى الذى مثّل قمة مدرسة الإحياء فى حين يمثل البارودى رائد اتجاه الإحياء الذى أعاد للشعر نبض الحياة من جديد، وجسد ذاته، و محنته عقب فشل الثورة العرابية فقد حاكى النماذج العظيمة مــن عصــور الازدهار الشعرى،وخصوصًا العصر العباسي ، ونسج على منوالهــا بإتقان كما كان له القدرة على مجاراة نهج القصيدة العربية من حيــث الأسلوب، والموسيقى، والصور، والمعانى، والأخيلة ، ووجد "إبراهيم أنيس" أن نسبة الأوزان فى شعره تماثل أوزان فحول الشــعراء مــن الأقدمين فى تقدم بحر الطويل بنســبة ٣٩% مــع قلــة المجــزوءات للبحور، فقد مثّل البارودى عصره، وشخصــيته بصــورة واضــحة



المعالم، والقسمات بل يعتبر "عمر الدسوقى" أن للبارودى قطعًا فى الوصف تدل على عبقريته ، وتميزه بين الشعراء .

و لم تكن للبارودى له ثقافة موسوعية فى الآداب العالمية كشوقى، ولعل هذا هو ما جعل لختيار العشماوى لشوقى أحد المبررات الأساسية لتمثيل شوقى لمدرسة الأحياء؛ فقد امتاز شوقى بجمال الصياغة، ورهافة الإحساس بموسيقى الألفاظ ، والقدرة على التصوير الفنى مع استلهام التراث ، وتوظيفه ببراعة ، ولكن العشماوى مع ذلك ينصف البارودى بقوله: (إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد فى عصره من ركاكة، وفسولة. رأينا شموخ البارودى، وزهوته، ونشوته حين يجد نفسه قادرًا على أن يتكلم كالماضيين). [1]

ومن ثم يحدد العشماوى معالم شوقى، وشعره من خلال مقاله الشهير "دلائل القدرة الشعرية" بمجلة فصول من خلال أربعة دلائل ألا وهى: صلة شوقى بتراثه، ونوعية هذه الصلة، وما لها من أصداء من الناحية الإبداعية، وسرد العشماوى قصائد شوقى التى تدل على هذه الصلة التراثية بداية من قصيدته (كبار الحوادث فى وادى النيل) على مسرحياته "مجنون ليلى"، و"مصرع كليوباترا"، و"قمبيز"، و"على بك الكبير"[2] ولعل ما عمَّق صلة شوقى بالتراث هو فترة المنفى فى أسبانيا، والتى عكف فيها على دراسة الأدب العربى ، وقصيدته "كبار الحوادث فى وادى النيل" (عمل مستقل المقصد، مجتمع الأجزاء يصح أن ينفرد وحده فى بابه كأنه شريط متسلسل من أشرطة الصور المتحركة ما يعرض للناظرين مواقف الدول، والمناسك، والأديان من أقدم عصور وادى النيل)[3] ، وقد استشهد بقصيدة شوقى "فى ذكرى المولد" التى من بحر الكامل والتى مطلعها:

---

(١) د. العشماوى: (دلائل القدرة الشعرية، عند شوقى) (مجلة فصول، حافظ وشوقى، ج١، عدد أول، أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر ١٩٨٢م، ص١٢.

(٢) العشماوى: دلائل القدرة الشعرية فى شعر شوقى (مجلة فصول) ، ص١٢، ١٣، بتصرف قليل .

(٣) صفحة شوقي البالية ، مهرجان شوقي ، مجلة الآداب البيروتية نقلاً عن د. سعاد عبد الوهاب: شوقى فى عيون معاصريه (الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز للإبداع الشعرى، ط أولى، ٢٠٠٦، ص١٥٦).



سلوا قلبى غـداة سـلا وتابـا لعل على الجمال له عتابـا [1]

وهى تمثل (روح التراث، حيث الحنـين، والحركـة، وحيـث البراءة، والصبوة، وحيث بكارة شوقى، وحيويته)[2] واكتفى العشماوى بهذا المثال وهو ما يوافق ما أشار به"على الجندى" إلى أن شوقى كان حافظا دارسًا صاحب ثقافة، وقراءاته الواعية هى التى فيهـا يمعـن النظر، فانطبع فى ذهنه صور البيان العربى الخلاب[3]. وأما الـدليل الثانى من دلائل قدرة شوقى الشـعرية، فهـو يتمثـل فـى عنصـر الموسيقى، والإيقاع الشعرى، وهو ما يعده العشماوي أكثـر مصـادر الإبداع عند شوقى لكون القصيدة تمثل نغماً، وتعبيراً يجمع مـا بـين الإيقاع، والمدلول بما تحمله الكلمات، والموسيقى من تأثير، ووصل ما بين النفس، والكلمة، وبين الإنسان، والحياة[4] فالعنصر الموسيقى يمثل أهمية كبرى من حيث كونه أقوى أداة من بين أدوات الإبـداع علـى التأثير على المتلقى من خلال الإيحاء بعناصره المتمثلة فـى الـوزن، والإيقاع، والتوافقات الصوتية، وهو ما جعل النقـاد يحكمـون بـأن الموسيقى فى الشعر هى (موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان، والخـواطر، والأحاسيس، والمشاعر، والتى قد تعجز الألفاظ والمعانى عن نقلهـا، أو الإيحاء بها فتأتى الموسيقى رمزًا دالاً موحيًا على كل هذا).[5]

كما أن لشوقى قدرة على توليد الموسيقى الشعرية، والتأثير فى المتلقين إضافة إلى أن للشعر صوتا داخليًا مستقلا عن موسيقى الشكل

---

(١) أحمد شوقى : ديوان الشوقيات (القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ١٩٧٠م ، ج ١، ص ٦٨) .

(٢) العشماوى: المصدر السابق، ص١٣.

(٣) عدد خاص عن أحمد شوقي ، صدر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنـون والآداب (القاهرة سنة ١٩٥٨) ، ص ١٥٠ ، نقلا عن السعيد محمـود عبـد الله : أميـر الشعراء فصول من حياته و شعره (الإسكندرية، دون تاريخ طبـع أو دار نشـر، ص١٧، بتصرف).

(٤) العشماوى: المصدر السابق، ص١٣، بتصرف قليل.

(٥) د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى فى النص الشعرى ، ص٢٣.



المنظوم ينبع منه طاقة إيحاء تصدر من تتابع الكلمات، وما تحمله من أصداء، وظلال متلونة، ومختلفة.(١)

ويتناول مطالع قصائد له تمثل هذا النهج الذى سار عليه شوقى، ففى قصيدته التى عنوانها (أثر البال في البال) فى وصف حفل راقص بقصر عابدين، وهى تمثل معارضة لقصيدة كان قد كتبها أبو نواس مطلعها:

حامـــل الهـــوى تعـــبُ ... يســـــتخفه الطـــــربُ

أما مطلع شوقى: حـــفّ كأســـها الحبـــب ... فهـــى فضـــةٌ ذهـــبُ.(٢)

فالبيتان من بحر المقتضب عروضه مجزوءة مطوية، وضـربه مجزوء مطوى، ولو حاولنا استجلاء إبداع شوقى من ناحية العروض، والدراسات الأسلوبية لوجدنا تفعيلات بيته كالآتى:

حف ف كأسهل خببو ... فهى فضضتن ذهبـو

/ه/ /ه/ /ه ///ه ... /ه/ /ه/ /ه ///ه

مفعـــلات مســـتعلن ... مفعـــلاتُ مســـتعلن

وإذا كان النبر هو مقطع طويل (حركة وسـكون) ، والمقطـع الصغير القصير هو الحرف المتحرك، ، وبالنظر إلى البيت السـابق نجد أن شوقى قد وزع النبر بشكل منتظم حيث وظيفة النبر فى إظهار مقاطع صوتية يريد الشاعر أن يركز عليها لما لها من دلالـة نفسـية لديه، علاوة على دراسة إحصائية لسرعة مقاطع البيت الشعرى مـع العلم بأن سرعة المقطع القصير ضعف سرعة المقطع الطويل .

وبالتالى فإن شوقى أيضا امتلك قدرة على تطويع سرعة المقاطع وفق موسيقى البيت، وما تثيره من لواعج فى النفس، وهو ما يكشـف عن اللغة التى طوعها شوقى للتعبير عن هذا الحفل ويبدو أنه يميل في تراكيبه (لأصوات بعينها، وصيغ دون غيرها إلـى جانـب مركبـات التكرار، والمجانسة الاشتقاقية، كل هذا يعطى إيحاء بـوعى شـوقى

---

(١) د. العشماوى: مجلة فصول، ص١٣، بتصرف.

(٢) ديوان الشوقيات : ج ٢ ، ص ٩ (أثر البال في البال) .



باختيار الإيقاع الملائم لتجربته)[١]. أما الوزن المحدث في وصفه لمرقص بقوله: (مال واحتجب وادعى الغضب) لم يستحدثه في الحقيقة شوقي بل البارودي في قصيدته (املأ القدح واعص من نصح)، وهو تشابه أيضا في الموضوع مع اختلاف أسلوب تعبير شوقي عن البارودي، وقد يرجع ذلك لاختلاط شوقي بالبارودي في فترة ما بعد عودته من المنفى، والقصيدتان من مجزوء بحر "المتدارك":[٢]

(من نشوة الراح وخفة الطرب)، وفيها تجد موازنة في الأسباب، والأوتاد في كلا الشطرين دون زيادة أو نقصان . كما أن العشماوي يقف عند قدرة شوقي في إظهار لغة الحب في شعره، فهو يجيدها، ويتكلم بها كعاشق، ويورد تسعة أبيات مطلعها:

ردت الروح على المضنى معكْ ∴ أحسن الأيام يوم أرجعكْ[3]

وهي ظاهرة تحدث فيها في بحثه القيم عن المتنبي المنشور في كتابه (موقف الشعر من الفن ، والحياة في العصر العباسي) فإذا كان شوقي قد عارض المتنبي في بعض القصائد، وتأثر بلغته، فكذلك عارض أبا تمام في فتح عمورية.

السيف أصدق أنباء من الكتبِ ∴ في حده الحد بين الجد واللعبِ[٤]

وعارضه شوقي بقوله في انتصار أتاتورك، ولم تكن وجهة نظر "أتاتورك" آنذاك قد عادت الخلافة:

الله أكبر كم في الفتح من عجبِ ∴ يا خالد الترك جدد خالد العربِ[٥]

---

(١) محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي (كفر الدوار، مكتبة البستان ، ط ٢٠٠٦م ، ص٤٢).

(٢) د. أنس داود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث (ليبيا، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، د. ت. ط، ص١٣) – ديوان البارودي إصدار مؤسسة البابطين بمشاركة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٩٩٢م ، مج١، ص١٦٩ – الشوقيات : ج٢ ، ص ١٤ .

(٣) الشوقيات : ج٢ ، ص ١٣١ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٣م ، ص١٨.

(٥) الشوقيات : ج١ ، ص ٥٩ .



فتفوق أبو تمام فى تماسك القصيدة ، فالبيت عنده واصل بلا فاصل غير أن شوقى بيته فيه نداء أمر، وطلب بعده مما يجعل مطلع أبى تمام أكثر روعة من مطلع شوقى.

ومجاراته الشهيرة "لهائية الحصرى" التي من "بحر المتدارك" يقول شوقى:

مضناك جفاه مرقدهُ ∴ وبكاه ورحم عودهُ (١)

فى حين مطلع قصيدة الحصرى:

يا ليل الصب متى غدهُ ∴ أقيام الساعة موعدهُ (٢)

فقدرة شوقى على استخدام جماليات العناصر الصوتية تركت بصمة خاصة على الإحساس فى تلاؤم واضح مع الحدث يرجع ذلك لما تحتويه مطالعه من تقديم، وتأخير، وحذف، وإضمار، وحسن التقسيم، والعطف، والطباق ، ويتضح ذلك جليًا فى قصيدته نهج البردة:

ريم على القاع بين البان والعلمِ أحل سفك دمى فى الأشهر الحرمِ(٣)

وهي قصيدة للمديح النبوى كان للجناس فيها نصيب ، فقد أضفى الجناس لونا من الإيقاع، فقد انتشر فى القصيدة، بل إن براعته تتلخص فى قلب الصورة المعتادة، وتغيير ناموس الطبيعة؛ فيتحول الأسد إلى جريح ويستنجد بالطبيب الكادح(٤)، و يلفت العشماوى الأنظار إلى أبيات شوقى التى تلى المطلع مستشهدًا بأربعة أبيات تبدأ من:

رمى القضاء بعينى جؤذر أسدًا يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجمِ

---

(١) الشوقيات : ج٢ ، ص ١٢٢.
(٢) الحصري القيرواني : زهر الآداب : دار الجيل بيروت ، ط٤ ، ص٩
(٣) الشوقيات : ج١ ، ١٩٠ .
(٤) د. منير سلطان: البديع فى شعر شوقى (الإسكندرية، منشأة المعارف، ط ثانية، ١٩٩٢م، ص١٦٨، ١٦٩، بتصرف).

فقدرة شوقى على جعل الحديث مفعماً بالحب، وبجمال الأسلوب فى عفة نادرة؛ فلديه مهارة رسم صورة للحب غير محددة الأسماء. (١)

والصراع ما بين الأسد، والظبى لم يكن صراعًا متكافئًا، بل تفوق فيه الظبى؛ لكونه ناعس الطرف، وقد استطاع أن يصيب الأسد فى مكامن نفسه، ولم يسفك دمه. وينتقل العشماوى لمطلع الهمزة النبوية.

ولد الهدى فالكائنات ضياءُ   وفم الزمان تبسم وثناءُ (2)

ويلاحظ هنا استخدام شوقى العلاقات الصوتية متمثلة فى المدود (كائنات / ضياء / زمان/ ثناء)، وأخذت كل تفعيلة كادرًا خاصًا ففى المقطع الأول ولد الهدى ///ه//ه (متفاعلن) فالكائنا /ه/ه//ه تضياء ///ه/ه ، وهو ما يوضح منزلة من يتحدث عنه مما يبرر، ويفسر مهارته فى استخدام التعليل كلون من ألوان البديع كما يشير لذلك الدكتور منير سلطان بقوله: (وعلة وضاءة الكائنات، وتبسم الزمان، وبشر السماء أن حبيب الرحمن قد ولد)(٣)، ولننظر لقول شوقى:

وأنا المحتفى بتاريخ مصر   ومن يصنْ مجد قومه صان عرضا (٤)

هو مطلع قصيدة شوقى (أنس الوجود) بدأ بالفخر بنفسه، لكنه اقتبس الشطر الثانى من شاعر آخر كما أنه يبرز من خلال التقطيع العروضى ظاهرة اهتمام الشاعر بكلمات محددة فى السياق مثل (مصر، من يصن، قومه، صان عرضا) جاءت كلها كاملة فى التفعيلة المقابلة لها، وهو ما يوضح اهتمام الشاعر بهذه الكلمات وما تخفيه من دلالات، بل استخدامه للاشتقاق يؤثر فى إثارة الانتباه ما بين (يصن، صان) كما أن البيت فيه أسلوب شرط (من + الفعل ← الفعل) فافتخار شوقى يرجع لشرفه، ومروءته، وقدرته على حماية وطنه،

---

(١) المرجع السابق : ص١٦٥، بتصرف .
(٢) الشوقيات : ج١ ، الهمزية النبوية ، ص ٣٤ .
(٣) أ. د. منير سلطان: البديع فى شعر شوقى، ص٣٤١ .
(٤) الشوقيات : ج٢ ، ص ٥٨ .



وهو من أساليب البديع الطريف فى المطالع[1] بل إن القافية المتحركة بحرف المد (الألف) فيها نوع من الصعود، والفخرغير المتناهى. وقد أشار العشماوي إلى استخدام شوقي للاستفهام الاستنكاري في مطلع قصيدته :

إلام الخلف بينكم إلاما   وهذى الضجة الكبرى علاما [2]

موضحاً أن هذا الاستفهام يعبر عن مشكلة الخلاف بين أبناء الوطن ، و تكرار لفظة (إلام) يوحى بالاستنكار الشديد كما أن استخدامه للروى + الميم المتبوعة بحرف الألف الممدود يمثل صرخته التى يريد بها أن يصل لأطراف النزاع؛ ليعقلوا أمرهم ، فهو بذلك قد وصل بهذا الاستفهام للمعنى إلى أقصى نهاياته[3]. وبالتالى فإن كل ما سبق يعد خصوصية لشوقى فى قدرته الإبداعية على توظيف إمكانات اللغة مستخدمًا (الصوت الداخلى للشاعر الذى يضفى على شعره ذاك الطابع الخاص، ويحقق ذاتية الفنان المتفردة، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقى ملمحًا هامًا من ملامح شخصيته الفنية)[4] كما لم يشر العشماوى إلى موسيقى الحشو إلا فى إطار الحديث عن قصيدة "رثاء سعد"، وقد أفرد أ. محمد الهادى الطرابلسى فصلاً فى موسيقى الحشو عند شوقى؛ فأرجع ذلك إلى استخدامه الأصوات المهموسة لما لها من خلق إيقاع متميز، وهو ما وجده مثلاً فى قصيدة الترك بين كلمتى (خشع، وخضع) [5] فى قوله:

وأطاعته فى الإله شيوخٌ   خشعٌ خضعٌ له ضعفاءُ) [6]

ويأتي هذا أيضاً من تكراره حرف السين، واستخدامه بوفرة فى السياق بما له من دلالة خاصة، واستخدامه الترادف رغم اختلاف

---

(١) أ. د. منير سلطان، المرجع السابق، ص٣٣٧ .
(٢) الشوقيات : ج ا ، ص ٢٢١ .
(٣) أ. د. منير سلطان، المرجع السابق، ص٤٤٤، بتصرف.
(٤) د. العشماوى: مجلة فصول، ص١٥.
(٥) محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص٧٣، وما بعدها، بتصرف .
(٦) الشوقيات : ج أول ، ص٢٨



أصل كل من الكلمتين في الشطر، واستخدام شوقي للتقابل بما يمثل الترجيع الصوتي كما في قوله:

وإذا خطبت فلا تكن   خطباً على مصر الفتاة (١)

والترجيع ظاهرة بالغة الخطورة لكونه (يتصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية.. وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية، والدلالة السياقية)(٢). وهناك ظاهرة أخرى ألا وهي القافية الداخلية وهي تكرار أواخر حروف بعض الكلمات داخل الحشو في البيت وصنع ذلك شوقي، وكرره في أبيات من القصيدة، وتكرار أواخر الحروف. وهذه الكلمات التي كررها بالحشو هي (الناعمات، الباسمات)، (الراويات، الناهلات)، (اللاعبات، الرائعات)، ومطلع هذه القصيدة "تكريم" هو:

بأبي وروحي الناعمات الغيدا   الباسمات عند اليتيم نضيدا(٣)

ويلاحظ أن بحور الشعر عند شوقي تتبع من محاكاته لأبهى قصائد العصر العباسي، لذا فقد تقدم بحر الكامل عند شوقي للمكانة الأولى حيث تقريبًا يصل لثلث شعره من هذا الوزن في حين كان البارودي يتقدم عنده بحر الطويل بنسبة ٣٩%، وبالتالي لم تعد لبحر الطويل المنزلة الأولى التي عرفت في الشعر الجاهلي(٤) . ومن المعروف أن شوقي جدد في الأوزان ، واستخدام البحور المتنوعة معتمدًا على الأوزان القصيرة, والتجديد الحقيقي جاء في أنشودته في مسرحية على لسان الحادي حيث جاء بتفعيلات متنوعة هي مستفعلن، وفاعلن، فاعلاتن وفي الشطر الأول جاء بتفعيلتين، وفي الشطر الثاني تفعيلة واحدة في قوله: (٥)

---

(١) ديوان الشوقيات، ج ١، ص١٠٢.

(٢) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٧٣، ٥٣، وما بعدها.

(٣) أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، الجزء الأول ، قصيدة تكريم ، ص١٠٩.

(٤) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١٩٧٨م، ص١٩٤، بتصرف.

(٥) المرجع السابق : ص١٩٩ بتصرف ، مجنون ليلى لشوقي : ص ٣٧.

يـــا نجـــد خـــذ بالزمـــام ورحب /ه/ه//ه/ه//ه/ه/ //ه/ه

ســـر فـــى ركـــاب الغمـــام ليثرب

كما نلاحظ أن له تجديد فى الوزن يوضح قدرته فـى امـتلاك ناحية الإمكانات الصوتية، والإيقاعية، ولعل شوقى قد اختـرع أيضـا بحرًا ما ورد فى إحدى مسرحياته:

هلا هلا هيا

// ه//ه /ه/ه متفعلن فعلن

اطو الفلاطيا

/ه/ه//ه ///ه/ه مستفعلن فعلن

يقول عنه "محمود عسران" لعله من بحر الرجـز، أو بحـر المنسرح[1]. وفى محاولة للباحث مناقشة الرأى السابق يتضح للباحث معالم تجديد شوقى، وأن ما أورده محمود عسران ليس قطعاً، وإنما بدا له أن ما جاء به شوقى هو من بحر المجتث، أو الرجز، وفى الحقيقة لو نظرنا إلى بحور الشعر لوجدنا أنه أقرب لبحر السريع، وليس لبحر المجتث، أو الرجز، لأن علة الحذف لا تدخل إلا ستة بحـور وهـى: الطويل، والمديد، والهزج، والرمل، والخفيف، والمتقارب فقط.

كما إن الشك فى كونه ينتمى لبحر البسيط ينفيه أن بحر البسيط لا تدخله أيضا علة الحذف فى أى صورة من صوره، وكـذلك بحـر المجتث، والرجز، ويبدو بالتالى للباحث أنه تجديد قام به شوقى عامداً بحذف التفعيلة الأولى من "بحر السريع" مثلما أجتث بحر المجتث من بحر الخفيف، واصطلح على ذلك، لذا فإنه يمكن أن نطلق على هـذا التجديد لشوقى (بحر مشابه السريع)، والذى يؤيد ذلـك هـو دخـول "الخبن" بحر السريع فى كافة صوره، فإن البيت:

هلا هلا هيا أطو الفلاطيا

// ه//ه / ه/ ه /ه/ه//ه /ه/ه

متفعلن/ فعلن مستفعلن/ فعلن

---

(١) د. محمود عسران : البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص ٤٢ بتصرف.



دخل زحاف الخبن على مستفعلن الأولى، ودخل زحاف الإضمار على فاعلن فى البيت كله (حذف الساكن الثانى من تفعيلة فاعلن فتصبح ← فعلن) ثم سكن الثانى المتحرك ← فتصبح فعْلن = /٥/ ٥) ، وشاهد ورود تفعيلة (فاعلن) فى بحر السريع (فعْلن)

قول أبي العتاهية :

قالت ولم تقصد فى الهوى ياليتنى أفديك يا حبى

وإن قال بعض النقاد إن الإضمار لا يدخل إلا بحر الكامل حسب قواعد العروض،

ومن الصواب تسميته (مشابه السريع) للخروج من التعارض مع قواعد العروض، وهذا ما يمثل إيقاعا جديدا لدى شوقى حيث أنه من (خلال الإيقاعات والموسيقى تنشأ الصورة، وتتجسد من خلالها تجربة الشاعر، ويكون الإيقاع تعبيرًا عن حركة الانفعالات فى نفس الشاعر، ويتكون من الألفاظ الشكل الذى تتبلور فيه التجربة). (١)

وهذا ما يجعل الباحث يؤيد ما ذهب إليه العشماوى من أن شوقى ليس مجرد ناظم، أو مقلد للماضى لذلك نكون (غير منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقى بأنه مجرد شاعر تقليدى يرسف فى أغلال الشكلية، أو الصنعة، ... وأنه شاعر منعدم الشخصية، مفتقد للأصالة يردد ما يقوله القدماء، ومنتهٍ إلى ما انتهوا إليه). (٢)

والمحور الثالث في دلائل قدرة شوقى الشعرية يتمثل فى العاطفة الهادئة المركزة الخاضعة لسلطان العقل والفن؛ والعاطفة الهادئة يصفها العشماوى بأنها لا بد أن (تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد....وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد، أو فن) (٣) وحاول إثبات ذلك تطبيقا على قصيدة شوقى فى رثاء سعد زغلول فى موازنة مع رثاء حافظ إبراهيم لسعد زغلول، وركز فى هذه الموازنة بينهما على جوانب اللغة،

---

(١) د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى فى النص الشعرى، ص ٣٩.
(٢) د. العشماوى، أعلام معاصرون من الشرق والغرب، ص ٣١.
(٣) د. العشماوى، المصدر السابق، ص٤٣.



والموسيقى الداخلية الناشئة من تداخل الأصوات للكلمات، وما يترتب على ذلك من صورة تسرى فيها عاطفة الشاعر، فأبيات شوقى التى ساقها للاستدلال ، وهى:

شيعوا الشمس، ومالوا بضحاها   وانحنى الشرق عليها فبكاها

ليتنى فى الركب لما أفلتْ   يوشعٌ همتْ، فنادى، فثناها [1]

بينما أبيات حافظ وهى ستة أبيات مطلعها :

إيه ياليلُ هل شهدتَ المصابا   كيف ينصب فى النفوس انصبابا[2]

فشوقى عند موت سعد لم يكن بمصر، وحافظ كان بمصر فوقع المصاب على كل منهما يختلف، فحافظ لجأ إلى تفجير الألفاظ بتخير مما يعنيه على ذلك من عناصر الأداء فيتخير روى الباء المفتوح بينما شوقى كان أكثر هدوءًا، ولم يستعن بألفاظ التفجير اللغوى بل عمد إلى الاستعانة بموسيقى هادئة متخيراً روى الهاء المفتوح الذى يشبهه العشماوى بالزورق الحزين[3] ولو حاولنا استجلاء ذلك من خلال محاولة الباحث المواءمة ما بين الكم، والنبر، فأبيات شوقى تنتهى بالهاء المقرونة بالألف (ها)، وأبيات حافظ تنتهى بالباء المقرونة بالألف (با) إلا أن حافظ كرر الباء فى البيت الأول أربع مرات، شوقى كرر السين ثلاث مرات، والهاء المفتوحة مرتان فى العروض، والضرب، وابتدأ شوقى بالفعل الماضى بينما حافظ ابتدأ بالنداء، فالهاء تدل على الإجهاد، وشدة الإعياء من حزن، أو تعب شديد بما تحمل من دلالات.

بينما حرف الباء يدل على خطب جلل، وصرخة مدوية لما للباء من وقع على السمع، فهى من الحروف الانفجارية،كما نحاول أيضا رؤية شكل الكلمات فى التقطيع العروضى لبيت شوقى

---

(١) الشوقيات ، ج٣ ، ص١٧٤.
(٢) ديوان حافظ إبراهيم ، ط دار العودة بيروت ، ج٢ ، ص٢١٨ .
(٣) د. العشماوى، دلائل القدرة الشعرية لشوقى، مجلة فصول، ص ١٥بتصرف.



شيعششم	سومالوا	بضحاها
/ه//ه/ه	///ه/ه	///ه/ه
فاعلانِ	فعلاتن	فعلاتن
وانحنشر	فعليها	فبكاها
/ه//ه/ه	///ه/ه	///ه/ه
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن

نجد أن كلمتى (الضحى والبكاء) جاءت كاملة كل كلمة تقابل التفعيلة الخاصة بها فالضحى رمز لسعد، والبكاء هو الأثر المترتب على الفقد.

أما بيت حافظ:

أيهيا ليـ	ل هل شهد	تل مصابا
/ه//ه/ه	//ه// ه	/ه//ه/ه
فاعلاتن	مفتعلن	فاعلاتن
كيف ينصب	بفنفوس	سنصبابا
/ه//ه/ه	/ه///ه	/ه//ه/ه
فاعلاتن	مفتعلن	فاعلاتن

نجد أن حافظ لم يأتِ بكلمة مقابل تفعيلة، ومن هنا يكون شوقى قد أعطى كادرا للكلمة أما حافظ فقد ركز على المصاب، والانصباب.

كما أنه من الطريف أن رثاء شوقى من بحر الرمل، ورثاء حافظ من بحر الخفيف، وبحر الرمل _ فى رأي بعض الدارسين _ لم ينظم عليه فى الرثاء إلا السلكة، وأم عمرو بن عدى بن زيد، والشاعر أبو الحسن القيروانى بينما شاع بحر خفيف فى الرثاء فى العصر الجاهلى[1] وليس هناك شك فى عدم ارتباط البحر الشعرى بالموضوع فهناك حزن هادئ لشوقى، وحزن ثائر لحافظ، وكلاهما عبر عن إحساسه فى هذا الحدث، بل يبدو للباحث أن العاطفة تمثل

---

(١) مخيمر صلاح موسى يحيى: رثاء الأبناء فى الشعر العربى (الأردن الزرقاء، مكتبة المنار، ط أولى، ١٩٨١، ص ١٨٨، ١٨٩ بتصرف).



عنصرا فعالا مع اللغة، وإرادة الشاعر في التعبير عن إحساسه المهيمن عليه لكون (الشاعر المبدع هو الذى يضمن لتجربته الخلود إذا نجح فى نقلها). [1] والإرادة الحية الواعية هى التى تختص باختيار البحر الشعرى لنقل الأحاسيس للمتلقين مثلما تؤثر فيه، واستعان شوقي بموسيقى هادئة من "بحر الرمل" بينما عمد حافظ، ليجعلنا نسكن فى قلب العاصفة ببحر الخفيف، فصوت الهاء عبارة عن حفيف يحدث بمنطقة الحبال الصوتية، وكأنه همس حزين فى الهواء، وحرف الباء الذى استخدمه حافظ فى رويه حرف شديد مجهور، وشوقى يهمس لنفسه بالعزاء أولا، وللكون من حوله ثانيا، وحافظ يخبر الدنيا بأسرها عن هذا المأساة. فقد وزع شوقى النبر* بشكل منتظم فى أبياته

فبيته:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها

يحتوى الشطر الأول على النبر ثلاث مرات، ومثلها فى الشطر الثانى.

أما حافظ فقد استخدم النبر أكثر من استخدام شوقى له فى الشطر الأول في بيته (إيه يا ليل) أربع مرات، وكذلك فى الشطر الثانى، ولو حاولنا إيجاد سرعة المقاطع فى البيتين لوجدنا أن شوقى جاءنا فيه بخمسة مقاطع قصيرة، والمقطع القصير ما يمثل حركة، والمقطع الطويل يمثل السبب الحقيقى، وبسبعة مقاطع من المقطع الطويل، فإن حركة المقاطع فى البيت الشعرى لشوقى سريعة، لكن إذا افترضنا أن سرعة المقطع القصير ضعف سرعة المقطع القصير، وبفرض رقم (٦) فسرعة المقطع الطويل هو (٣)، فإن سرعة مقاطع البيت الشعرى لشوقى =

(عدد مقاطع القصيرة × سرعتها) + (عدد مقاطع الطويلة × سرعتها)
―――――――――――――――――――
عدد المقاطع الطويلة والقصيرة

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٥.

= (٥ × ٦) + (٣×٧) / ١٢ = ٣٠ + / ٢١ = ٥١ / ١٢ = ٤.٤

وسرعة المقاطع لبيت حافظ يكون = (٤× ٦) + (٨× ٣) ÷ ١٢
= ٤٨ ÷ ١٢ = ٤

ومن هنا فإن سرعة البيت الشعرى عند شوقى أكثر سرعة من بيت حافظ، وهو ما يدل على شدة حزنه، وانسيابية أدائه، وكأنه زورق حزين يسير بسرعة، فيرجو من الشمس أن تتأخر ليحضر مراسم جنازة سعد، وكلٌ من شوقى، وحافظ استخدم النبر، لكن شوقى برع فى زيادة الحركات لمسايرة عاطفته التى هيمنت على أدائه اللغوى، واستطاع شوقى أن يستخدم التلاؤم الموسيقى بين الأفعال (شيعوا)، و(مالوا)، كذلك ما بين (انحنى الشرق عليها) ، (ومالوا بضحاها) مع انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم، وبالتالى فإن الإحساس هو الذى يخطو إلى هذا النغم الحزين وفق إرادة الشاعر. (١)

وقد أفاد حافظ من استغلاله للغة درامية تحمل المفاجأة فى بث انفعاله فى المتلقى بتشكيلات لغوية بعاطفة حارة متأججة ؛ لكونه فى قلب الحدث، ويتجاوب مع مشاعر من حوله ويلاحظ العشماوى أن الموسيقى عند شوقى تلازمت مع الصورة بتوالى كلمة (أفلت) ///ه (وهمت) /ه/ه، فثناها، ///ه/ه ، وهذا التتابع فى الأداء، وعطفه بالفاء يمنح الإحساس بجلل المصاب. (٢) وذلك يخالف ما جاء به "إبراهيم أنيس" من أن وقع المصيبة يتطلب من الشاعر اللجوء إلى بحر قصير يلاؤم سرعة النفس، وازدياد ضربات القلب(٣) ويقف العشماوى من الشاعرموقفاً يتسم بالحيدة فلا تحيز لأحدهما مؤكداً أن العاطفة واحدة، وهى الحزن لكن طريقة التعبير الشعرى متغيرة نظراً (لانفراد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص فى التعبير، والأداء).(٤)

---

(١) د. منير سلطان، البديع فى شعر شوقى ، ص ٤٣ بتصرف قليل.
(٢) د. العشماوى: دلائل القدرة الشعرية، فى شعر شوقى، مجلة فصول، ص ١٦ بتصرف.
(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص ١٨٤بتصرف.
(٤) د. العشماوي: المصدر السابق، ص ١٦.



فوقع الحدث على كل إنسان يختلف عن الآخر، فقد يصيبه الحدث الشاعر بصدمة تستولى على مشاعره لحظة وقوعه، وتصاب بالشلل التام، ويحتاج وقتا يستعيد نفسه كما يري الأستاذ الدكتور "عثمان موافي" ؛ فشدة حزن الشاعرة الخنساء مثلا على وفاة أخيها (غلّ شاعريتها، وجمد الدموع فى عينها، وهذا يحدث لكل شاعر صادق يفاجأ بوقوع حدث من الأحداث، أو موقف من المواقف التى لم يألفها من قبل) [1] .

كما يوازن الأستاذ الدكتور عثمان موافي بين تناول كل من الشاعرين لحادثة دنشواي في شعره مبيناً أن شوقي تعامل بواجدنه لا بعقله ، وعبر بذلك فى لغة شعرية تصور الإحساس بالألم فى تجربة شعرية صادقة فى حين نقل لنا حافظ صورًا، أو مشاهد مما أصاب الأبرياء معبرًا عن إحساس ذاته، ومن حوله.[2]

والعشماوى لم يتوقف عند إثبات دلائل قدرة شوقى الشعرية فقط بل نقده نقدًا موضوعيًا، وأخذ عليه فى قصيدته :(أنس الوجود) أن القصيدة منقسمة عاطفياً على نفسها، وهناك ما يقلل من هذا البناء الشامخ، فقد نجح فى أن يأتى بصور فى خيط متصل، لكنه انتقل من مشهد الخشوع، والهيبة إلى مشهد الخوف، والفزع.

وقد أفسد، وأساء إلى الصورة الكلية للقصيدة بمجرد هذا التناقض فى العاطفة، أو الإحساس،[3] ويتبع العشماوى الصور بيتا بيتا بالنظر لقوله: (أيها المنتحى بأسوان دارا)، ثم البداية (أخلع الطرف، وأخشع) يتحقق منهما تتابع الإحساس بالإكبار، والجلال، ثم يتنقل الإحساس عند شوقى من شطرة لشطرة ففى قوله:

قِفْ بتلك القصورِ فىِ اليمِّ غرقى ممسكا بعضها من الذعرِ بَعْضَا[4]

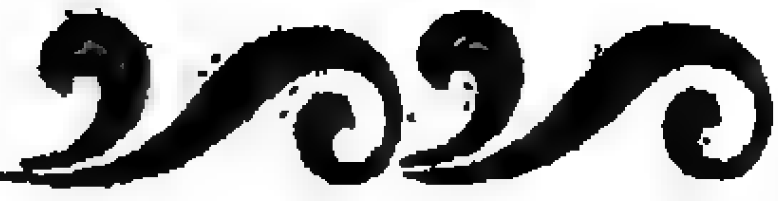
---

(١) أ.د. عثمان سليمان موافى: فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى الحديث ، ص ١٧١ .

(٢) أ.د. عثمان سليمان موافى: المرجع السابق، ص ٢٠١، ٢٠٢ بتصرف قليل.

(٣) د. العشماوى، قضايا النقد الأدبى، ط ١٩٩٩م، ص ٩٠، ٩١ (بتصرف).

(٤) الشوقيات : ج ٢ ، ص ٥٧ .



وهو مشهد للذعر، ثم يليه البيت (كعذارى أخفينَ فى الماء بَضّاً سابحات به وأبدين بَضّا) تصوير نقل الإحساس من الفزع إلى إحساس البهجة، والشعور بالحياة وهو ما أفسد الصورة الكلية، وفى خلق إحساس موحد يهيمن على القصيدة واصفا إياها بأنها (صورة مفككة وليدة التوهم، وهى جزئيات حسية متقطعة خالية من الروح الذى يوحد بين أجزائها)[1]، لعل اقتران صورة الذعر بصورة السباحة نوعا من اقتران الحياة، والموت فى اللمحة الواحدة هو ما أحدث تناقضا فى الصورة رغم كون المقطوعة فى قصيدته (أنس الوجود) تمثل رؤية مليئة بالصور المتآزرة، ولو غضّ الطرف عن هذا البيت لتكاملت الصورة الممتدة بإحساس واحد مهيمن كما يأمله العشماوى.

أما الدليل الرابع من حديث العشماوى عن شوقى فيكمن فى قدرة شوقى فى التعبير عن الموقف الإنسانى العام، وهو مايجعل شعره يتجاوز إلى قيم إنسانية، وأورد العشماوى أبياتاً دالة على ذلك من الهمزة النبوية، ومن نهج البردة ملتمسا الأخلاق الرفيعة مسلكا للاقتداء بها فيقول:

صلاحُ أمرك للأخلاق مرجعةُ فقوم النفس بالأخلاق تستقمِ

فى معارضة فريدة لقصيدة البوصيرى الشهيرة: (محمد خير خلق الله كلهم)، فهو ينتقى، كلماته التى تكشف عن معانى الحكمة التى تبرز سعة أفقه للرؤية، وعمق التجربة ومنها:

وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تُؤخذ الدنيا غِلابَا

وهو يتجاوز ذلك للفكر الإنساني العام، والإحساس المفعم بالعاطفة الهادئة، وتجسد ذلك في مسرحياته، ويظهر لنا العشماوي ذلك من حوار قيس، وليلى في مسرحيته "مجنون ليلى:

ليلى بجانبي؟ كل شيء إذن حضر
جمعتنا فأحسنت ساعة تفضل العمر

(١) د. العشماوى، المصدر السابق ص ٩١.



فقد استطاع شوقي تطويع الطاقات الشعرية لكل موقف درامي في صورة متكاملة الأداء ممتلكاً عناصر التشكيل لها كما أن استخدامه للصورة يعد مفتاحاً لشخصياته، ويستخدم الرموز التراثية ويوظفها ببراعة داخل النسيج الشعري ، وفضلا على قصيدته "كبار الحوادث في وادي النيل"، وغيرها إلا أن ما يهم هو كيف استطاع شوقي أن ينقل الإحساس الذاتي لإحساس إنساني عام، ففي دراسة تطبيقية لقصيدته "الهلال" (1) وجد الباحث أن شوقي مزج فيها بين استلهام الماضي، وتراثه بما يقتضي شعوره بالحياة الواقعية، فلا شك أن تكرار لفظة (تعاد) تدل على رتابة الحياة، وعقمها، فهو يصور لنا الصور، والأحاسيس بوجدان صادق بها يضيفه من صور نابضة معبرة تصور واقع الحياة الإنسانية ، كما أوضحت القصيدة نظرة شوقي للحياة في نظرة متوازنة، فاستخدم الأفعال المضارعة بنسبة أكبر من الأفعال الماضية، لبيان استمرارية الحياة على ما هي عليه. وجاء بروى الدال لما له من صفة القلقلة، وبما يوحي به من صدى هذا الإحساس الذي يتردد في النفس عن فعل هذه الحياة، وأحداثها المتكررة مستشهداً بأسماء تاريخية من ذاكرة الحياة كآدم، وعاد، وثمود، والحسين، ويزيد مستخدماً "بحر المتقارب التام" بتفعيلاته المتكررة بما يدل على الإحساس المهيمن بثبات الحياة من حيث أن الزمن يتقادم لكن أحداثها تعاد بشكل آخر يفضي لنفس النتيجة السابقة لها، واستخدام شوقي لحروف معينة بكثرة تدعم حالته النفسية الملونة للقصيدة من خلال استخدام للهاء ١٣ مرة، والعين ١٥ مرة، والتاء ١٨ مرة، والواو ٢٢ مرة، والدال (الروى) ٢٧ مرة، والألف ٢٨ مرة، واللام ٣٦ مرة، والياء ٤٩ مرة، ولو حاولنا رسم مخطط بياني لوجدنا أنه خط بياني مضطرب يفسر حالته، ووجدانه الحقيقي من حيث كونه تعبيراً إنسانياً يحمل درجة عالية من الصدق للإحساس المهيمن مجسداً تجربة إنسانية عامة لجأ فيها شوقي (إلى استقصاء الصور الجزئية المرتبطة بالصورة

---

(1) الشوقيات : قصيدة كبار الحوادث ، ج١ ، ص ١٧ - قصيدة الهلال ، ج ٢ ، ص ٢٩ .



العامة لموضوعه، وقد يصل به الشكل النهائي إلى شكل دائـري، أو غير دائري، ولكنه مسبوك سبكاً، ومتصل اتصالاً بكلا طرفيه). [١]

ومن هنا فإن عبقرية شوقي ليست مقصودة في ابتكار المعـاني وحدها، ولكنها كمنت في طريقة تناوله، وفـي توافـق الألفـاظ مـع المعاني، وفي مخالطة النفس للانفعال المسيطر؛ لذا فدلائل الشـاعرية تكمن عند شوقي في (إفصاح بيانه عن فكرته، ووضوح مراميه فـي شعره، وأداء ألفاظه لمعانيه أداءً وافياً لا اضطراب فيه، ولا غموض) [٢] كما أن شهادة حافظ لشوقي بتفرد شوقي لهو دليل على نبوغه، وأن حافظ يتميز بالحيدة، والنزاهة رغم شاعريته الحاذقة حين يقول:

(إنني أفضل شوقي، ومطران على نفسي، ولكن شوقي يسـبقني أنا، ومطران، والله إن شوقي في شعره لبدوات يعجز عنها الكثير من الشعراء، ولقد قتلني شوقي بقصيدته في رثاء كارنون التي مطلعهـا:

في الموت ما أعيا وفي أسبابه　　　كل أمرئ رهن بطيِّ كتابه[٣] ،

وإن في هذه القصيدة بيتين وددت لو أنهما لي بكل شعري، وهما:-

أفضى إلى ختم الزمان ففضـه　　　وحبا إلى التاريخ في محرابه

وطوى القرون القهقري حين أتى　　　فرعون بين طعامه، وشرابه)[٤]

وكل ما سبق يفسر قول العشماوي عن قدرة شوقي في أنه يفلت من حدودنا، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية مستطيعاً أن يحقق دنياه الفريدة، أو المبتدعة، والمحتفظة بحيويتها، وطزاجتها على الدوام[٥] وهو ما يبعث في الحياة حياة مفعمة بعاطفة الخير، والحـب للإنسانية.

---

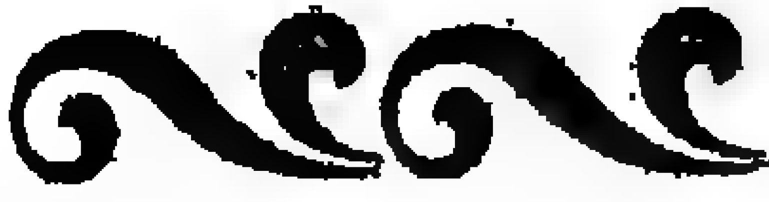
(١) أ.د. منير سلطان، البديع في شعر شوقي، ص ٥١.

(٢) الشاعر علي محمود طه: مقال عن شوقي الشاعر (القاهرة ، مجلة أبولو، المجلـد الأول، عدد ديسمبر ١٩٣٢م، ص ٣٥٢).

(٣) الشوقيات : ج١ ، ص ٨٤ .

(٤) طاهر الطناحي: شوقي وحافظ (القاهرة ، دار الهلال، سلسلة ثقافية شهرية، عـدد ١٩٤، المحرم ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م ، ص ٩٠، ٩١).

(٥) د. العشماوي: أعلام معاصرون من الشرق والغرب، ص ١١٤٧، بتصرف قليل.



• ميخائيل نعيمة، وقصيدته "الطمأنينة" التى كتبت فى عام ١٩٢٢م

يعتبر العشماوى ميخائيل نعيمة ممن وضع على عاتقه تطوير الشعر من خلال التحرر من الصياغة القديمة، وبدأ ذلك جلياً فى كتابه "الغربال"، الذى يهاجم فيه الجمود، والتعصب ويضع أسساً للتجديد، فيرى أن الشاعر بدرجة فيلسوف؛ لأنه يرى بالبصيرة ما لا يراه كل البشر ؛ لأنه يقدر أن يسكب ما يراه، ويسمعه فى قوالب جميلة لها طراز خاص ، ويبرر ذلك بكونه خادمًا للحقيقة والجمال، ومن ثم يتوافق مع رؤية المدرسة المهجرية التى يتزعمها مع "جبران" من مبدأ الإيمان بالميتافيزيقية، وهى سمة واضحة فى تفكير الشرق، ومن هذه السمة تنشأ ما يترتب على ذلك فى نقل صورة متماثلة مع الواقع من الحياة الإنسانية[(١)]، وهو ما يغلف طابع هذه المدرسة بالصوفية فى الجنوح للرمز، والإيحاء من خلال الخيال المجنح؛ لكون المعرفة الإنسانية تعرف بالكشف الروحى أكثر من إدراك الحواس عن طريق الإحساس، والإيمان، والبصيرة، ونعيمة يفسح مجالاً للعاطفة بجوار التفكير، والحدس[(٢)]. ولعل نشأة "نعيمة" تماثلت مع نشأة "جبران" فى تنوع مصادر ثقافتهما، و تميزا بثقافة مترامية الأطراف، فجبران تكونت ثقافته من خلال اطلاعه على الأدب الأوروبى من خلال هجرته لأمريكا، وتعلمه الإنجليزية، وإعجابه بكتاب "نيتشه" الألمانى (هكذا تكلم زرادشت)، وقراءته لشكسبير، وشيلى، وملتون، واطلاعه على شعر المتنبى، وابن الفارض والمعرى، وما لهم من بصيرة فى الغوص فى أعماق النفس الإنسانية فى حين استقى ميخائيل نعيمة ثقافته من دراسته فى المدرسة الروسية، فاطلع على الأدب الروسى، وما كتبه تشيكوف إلى جوركى، وغيرهم، وقراءته لشوامخ الأدب الإنجليزى، وانبهاره بشكسبير، وملتون، وأوسكار وايلد كما تعرف على ملامح الأدب الألمانى، والأدب الفرنسى خلال قيام الحرب العالمية الأولى، وقرأ لموليير، وفولتير علاوة على ثقافته العربية،

---

(١) سيد قطب: كتب وشخصيات ، البيادر لميخائيل نعيمة ، ص٢٠١، بتصرف.
(٢) د. العشماوى: أعلام معاصرون من الشرق والغرب، ص٩٣: ٩٨، بتصرف.



فمكونات ثقافته ذات أصول تجمع ما بين الأصول العربية، والأصول الغربية كما يتماثل جبران، وميخائيل فى أن شخصية كل منهما شخصية مفرطة فى الحساسية، فهذه الشخصية تنزع إلى المعرفة، وتنهل منها عساها تصل للحقيقة المطلقة التى تنشدها من خلال بحثها عن الطمأنينة في عالم الواقع، وقد نسج ميخائيل نعيمة ديوانه "همس الجفون" على المحبة الصوفية فصوره مليئة بالتأمل الصوفى من الحلول، والاتحاد مصورا ما فى الكون من حوله لحقيقة الجمال المطلق، وإن قارب شعراء المهجر ذوق "الخيام"، و"حافظ الشيرازى" من متصوفة الفرس ، لكنهم لا يسرفون إسرافهم.[1]

سقفُ بيتى حديدْ ... ركن بيتى حجر.[2]
فاعصفى يا رياحْ ... وانتحب يا شجرْ
واسبحى يا غيومْ ... واهطلى بالمطرْ
واقصفى يا رعودْ ... لست أخشى خطرْ
سقفُ بيتى حديدْ ... ركن بيتى حجرْ
من سراجى الضئيلْ ... أستمد البصرْ
كلما الليل طالْ ... والظلامُ انتشرْ
وإذا الفجرُ ماتْ ... والنهارُ انتحرْ
فاختفى يا نجومْ ... وانطفئ يا قمرْ
من سراجى الضئيلْ ... أستمد البصرْ
بابُ قلبى حصينْ ... من صنوفِ الكدرْ
فاهجمى يا همومْ ... فى المسا والسحرْ
وازحفى يا نحوسْ ... بالشقا والضجرْ

---

(١) شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية (القاهرة، دار المعارف، مكتبة للدراسات الأدبية، ط٧، ص٢٧٤: ٢٧٩، بتصرف قليل).

(٢) ميخائيل نعيمة: ديوان همس الجفون : ص٧٣،٧٤.



وانزلـــــي بـــــالألوفْ … يــــا خطـــوبَ البشــــرْ
بـــابُ قلبــــي حصــــينْ … مـــن صـــنوف الكـــدرْ
وحليفـــــي القضـــــاءْ … ورفيقــــي القــــدرْ
فاقــــدحي يــــا شــــرورْ … حـــول قلبــــي الشـــررْ
واحفــــري يــــا منــــونْ … حـــول بيتـــي الحفـــرْ
لســـت أخشـــى العـــذابْ … لســـت أخشـــى الضــررْ
وحليفـــــي القضـــــاءْ … ورفيقــــي القــــدرْ(*)

قد كشف العشماوى عن أبرز ما لدى ميخائيل نعيمة من إبداع فى تحليله لقصيدة الطمأنينة، ولعل مفتاح الدخول للقصيدة هو عنوانها الذى وضعه لها وهو (الطمأنينة)، وما يوحى به من مغزى، فالرومانطيقى قد يلجأ للحصول على الطمأنينة بالتوسل كما صنع مطران فى قصيدته (عيد الميلاد) فى التغنى "بعيسى عليه السلام" أما "نعيمة" يلتمس ذلك بالتأمل فى الموجودات من حوله، وقصيدته (ابتهال) بنفس ديوان "همس الجفون" توضح ذلك، ومع توصله لمكانه من هذا الكون تتحول الحيرة لطمأنينة، والتساؤل ليقين، والموت لخلود، ونعيمة يبحث عن الطمأنينة، وهو يصر عليها، فهو فى بحث دائم عنها فى بحث عن الخلود الحقيقى

غداً أعيدُ بقايا الطـينِ للطـينِ ∴ وأُطلقُ الروحَ من سجنِ التخامينِ(١)

وهذا لم يتعرض له العشماوى إلا فى ثنايا تحليله للنص تحليلاً أدبيا، وذلك حين يلخص موقف ميخائيل نعيمة بقوله: (إن الإنسان لن يستطيع أن يتجرد من قيود العالم، ومن عوامل الهدم والموت، والفناء إلا إذا استطاع أن ينفصل عن عالم ذاته المحدود، ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة... أما إذا سمت مداركنا الروحية، وتعالت عوامل

(*) هذه القصيدة بعنوان الطمأنينة كتبها فى عام ١٩٢٢م حسبما أرخ لها بديوانه.
(١) ميخائيل نعيمة: همس الجفون ، ص ١٠٩.

الفناء استطاعت أن تظفر بالأمن، والطمأنينة، والسلام الروحــي)[1]، وعقد ذلك باستشهاده من قصيدة "ابتهال" لنعيمة، وإذا كان العشماوى قد عدّ "نعيمة" ممن وضع على عاتقه تطوير الشعر العربى، وتحرره من الصياغة القديمة، وبث إحساس يحيى الكلمة مواكباً حركة التجديد فى الديوان التى قادها العقاد، والمازنى، وشكرى جاعلا منه فاتحا لآفــاق أرحب من طاقات الإنسان الداخلية، وأن قصيدته "همس الجفون" دليل على لغز الحياة المحير، وتصوير صراع الإنسان معها مركــزا فــى تحليله لقصيدة "الطمأنينة" على أهم ركيزة عند ميخائيل نعيمة، وهــى استخدامه الأسلوبَ الإيحائى الرمزى متتبعا الصور، وما يتحقق لها من تطابق، وما تلقيه من ظلال نفسية علــى الحيــاة، وتحقــق الوحــدة العضوية، ولعل أبرز ما يلاحظ فى كتاباته هو سريان التيار النثــرى داخل شعره، وهى الطريقة التى مثلت نمطاً مميزاً له، واستجلى ذلــك أستاذنا الأستاذ الدكتور"عثمان موافى" وهو بصــدد تحليلــه النقــدى لقصيدته (حبل التمنى) [2]، فتيار الشعر المنثور قد بدأ أثره فى كتابات رواد هذه المدرسة كجبران، وأمين الريحانى، وإن تعزز ذلك من آثار الأدب الأمريكى عند "وتيمان"، وهو لون من الشعر العربــى المتــأثر بالثقافة الغربية ، وشواهد ذلك فى قصــيدته الطمأنينــة بعــد قولــه: (اعصفى يا رياح) جاء بقوله:

وانزلـــــى بــــــالألوف ∴ لســـتُ أخشـــى خطـــرْ

مع تكراره لواوات العطف على مستوى القصيدة،ليعطي مساحة للسرد ، كما أنه يستخدم النداء (يا) للريــاح، والهمــوم، والنحــوس، وكررها ١١ مرة، وكرر بعض الكلمات، وفى حين "يا" لنداء القريب يستخدمها لأشياء بعيدة ، وبالتالي فهو يؤكد أن الحياة صراع متواصل، ومن ناحية أخرى نجده يعتمد على "ظاهرة التناوب" التى يؤدى فيهــا إحلال حرف محل حرف إلى إعطاء أكثر من دلالة ، ولعل ذلك هو ما

---

(١) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث (القاهرة، دار المعرفــة الجامعيــة، ط ٢٠٠٠، ص ١٢٩،١٣٠).

(٢) د. عثمان موافى: فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فــى النقــد العربــى الحديث ، الجزء الثانى، ص ١٥٤:١٥٦بتصرف .

جعل " أنور الجندى" يشير إلى عدم اتفاق أدب نعيمة، وجبران مع ذاتية الأدب العربى فى كتاب "خصائص الأدب العربى"، ويرجع ذلك إلى تتبعه للقوالب الغربية، والروحية، ومحاكاة أسفار التوراة، ومزجه بين الصوفية التى تجنح لوحدة الوجود، والفناء فى المطلق فى الطبيعة[1]، "فنعيمة" كاتبٌ يواجه الجمود، والتعصب بالتحرر من أسر الصياغة بكون شعره، وشعر رابطته ثورة على المألوف من الحياة، والأفكار، والأسلوب، ويسوق العشماوى الدليل على ذلك من قصيدته (أغمض جفونك)، وهى أول قصيدة فى ديوانه (همس الجفون) وهى كما تدعو للتفاؤل فإنها قد تمثل ترجمة لبعض مقولات "لونجفلو" ، فقد أخذها نعيمة وضعها فى بداية مقالة (الحباحب) من كتابه "الغربال" ، وترجمها شعرا ، ولعل معظم ما صدر عن نعيمة يصدر عن فلسفة تميل إلى الأسى، والحزن مغلفة برقة رغم ما تحمل من بعض التفاؤل والتجلد، وخلاصتها (أن كل إنسان فى هذه الدنيا غير راض عن حاله، ووضعه الاجتماعى، ويتمنى لو كان فى حال غير حاله، ووضع غير وضعه)[2]، وتعرض لذلك العشماوى من خلال الموقف العام للقصيدة، ويعرف شعراء المهجر كيف يخططون لقصائدهم جيدا، وفى مقدمتهم "نعيمة"، والقصيدة التي تناولها العشماوي بالدراسة مكونة من أربعة مقاطع مثلث تجربة ذاتية أحالها الشاعر لتجربة إنسانية عامة بما له من قدرة على نقل الأحاسيس حيث تتفاعل العاطفة مع الفكرة، وتتوالى المعانى، وتحمل اللغة التشكيل اللغوى مستخدماً أدوات العمل الفنى من ألفاظ مفعمة بالحيوية، وعبارات، وصور تتلاقى مع الإيقاع الداخلى للكلمات. ويوضح العشماوى أن الشاعر بنى لذاته بيتاً من حجر، وسقفا من حديد فى تصوير موقف الصراع مع الحياة، وأوضحت الكلمات: "الحجر، الحديد، السقف، الركن"، وكذلك أفعال الأمر (أعصفى/ انتحب/ اقصفى) مدى التحدى، والإصرار على موقفه، وليس هناك شك فى مقدرة الشاعر على التركيز على التوافق الموسيقى للكلمات،

---

(١) أ. أنور الجندى: خصائص الأدب العربى مواجهة نظريات النقد الأدبى الحديث (القاهرة، دار الاعتصام، ط أولى، ١٩٧٥م، ص ٣٣٥،٣٣١ بتصرف).

(٢) أ. د. عثمان موافى: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى الحديث، جـ ٢، ص ١٥٤

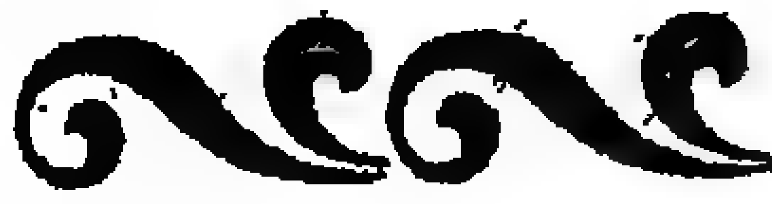
وما تشعه داخل السياق من (ارتباط خفي بينه، وبين المعنى المراد نقله إلى العاطفة، وما تؤديه الموسيقى الداخلية؛ لتهيئة الوجدان، وهو ما يميز لغته الشاعرة)[1]. وركز العشماوى على الصورة الجزئية فى كل مقطع، والتى تكمل الصورة التى تليها فى المقطع الآخر ، فنعيمة يرى أنه محصنٌ من كل ضلال، وإن انطفأ نور القمر، وضوء الشمس، فالصورة الأدبية قادرة على نقل تجربة الأديب حيث يلتحم النغم، والإيقاع، وما توحيه، وتشعه الألفاظ، وكما تظهر الصورة فى المقطع الثالث لذاته، فهو محصن بالإيمان سواء في قلبه، أو فى بيته، وفى المقطع الرابع يجعل من القضاء، والقدر حليفاً له، وهو ما يرسخ هنا أن الصور لدى شعراء المهجر تجنح لتأمل الوجدان المفعم بالبحث المستمر عن الاستقرار، والأمن من خلال الصور المركبة، و الصراع عند نعيمة يُعَدُّ (حافزا على استجماع القوة، واستكمال النقص)[2]، فالشاعر أشبه بالفيلسوف، وأعلى مرتبة من المصور للحدث، لكونه مصورا لأرقى شيء ، وهى المشاعر الإنسانية ، ولعل ما لفت انتباه "عز الدين إسماعيل" صفة الحيوية فى صورة الشعر الحديث ؛ لأنها تعبر عن معنى المعنى مختلفة عن الصورة القديمة ناقلة مشهدًا حيًّا مستخدمة من الرموز، ووسائل التأثير على المتلقى[3]. ونعيمة شاعر يهدف إلى التقاط نقاط يسلط عليها بؤرة اهتمامه بما يحقق هدفه فى الوصول إلى المراد، ويلاحظ أنه فى رسمه لصوره فى الأربعة مقاطع أنه يلجأ إلى التجسيد فى الصور الجزئية فى توائم، وانسجام مع عناصر الطبيعة، وعناصر الذات، فالبيت من حجر ركنه، وسقفه من حديد، فماذا تصنع الرياح مع هذا البيت المحصن من الخارج ببنيانه، ومن الداخل ؛ فمن سراجه يستمد البصر، فلا يعبأ إذا غارت النجوم، وانطفأ ضوء القمر، ويستخدم أفعال الأمر فى التصوير للهموم، والنحوس، ويسترسل بفعل أمر (انزلى) أيضا فى حثها على الزحف

---

(١) د. محمود ذهنى: تذوق الأدب طرقه ووسائله (القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية، د.ت.ط، ص ٨٧،٩١ بتصرف) .

(٢) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي الحديث، ص ١٣٤.

(٣) أ. د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (القاهرة، دار الفكر العربى ، ط٦، ١٩٧٦، ص ١٤٣ - ١٤٤، بتصرف).



عليه بالألوف، وبالتالي يضحى من المنطقى أن يكون القضاء حليفه، ورفيقه القدر، ويجعل من الشرور من تقدح بفعل أمر (اقدحى)، ويجعل المنون حفارا للقبور بفعل أمر (احفرى)، وكل هذا التشخيص لجأ إليه نعيمة في نقل صوره للمتلقى، وإحداث أثر نفسى (فالتشخيص إحدى دعائم الصورة عند المهجرين، فهم يخلعون على النباتات، والجمادات، والكائنات الأخرى صفات الإنسانية رغبة فى تجسيم الفكرة، والتأثير فى النفس، وإيجاد إشعاعات حول الكلمة التى توحى بالكثير من المعانى، والدلالات الخفية) (١)، وهذه الصور التى تتتابع فى كل مقطع تتداخل، وتتمازج في صورة ممتدة مصورة آلام الغربة، والوحدة، فقد منحتهم هذه الآلام الدقة فى التصوير علاوة على ما تميز به نعيمة، وتفرد من وعى بالبناء الفنى للقصيدة، ونموها العضوى حتى (كأنه يرسمها أمام ناظريه قبل أن يخط منها حرفا واحدًا، وقد يكون "أبو ماضى" أرق إحساساً منه بنمو القصيدة غير أنه لا يدانيه فى تصور الحدود الكلية التى تتدرج فيها قصيدته... فإن لديه الدقة الكلاسيكية التى تؤدى بصاحبها إلى التركيز الشديد، وتفصيل الشعر على حجم المعنى دون زيادة، أو نقص)(٢)، والصورة في قصيدة نعيمة مركبة، والألفاظ المستخدمة من السراج، والليل، والظلام، والنجوم، والقمر ما هى إلا رموز، لتصوير إحساس غير مباشر فهي (تخفى حالة من الانهزام الساحق، والإحساس بسيطرة اللا جدوى... إنها وسيلة الشاعر لإثارة هذا الإحساس من عناصر الصورة نفسها، ولكن بمستواها الآخر، بالمستوى النفسى الذى يهتم بالاستغراق فى الإيحاء) (٣)، وهذا لا يتعارض مع ما ذهب إليه كمال نشأت فى أن شعر المهجر يؤمن بالواقع، ويقبل على الحياة بما فيها مستدلا بقصيدة الطمأنينة لنعيمة فى رفضهم للتشاؤم، والدعوة الإنسانية، والمحبة(٤).

---

(١) د.صابر عبد الدايم: أدب المهجر، (القاهرة، دار المعارف، ط أولى، ١٩٩٣، ص ١٨٦).

(٢) د. إحسان عباس، د.محمد يوسف نجم: الشعر العربى فى المهجر – أمريكا الشمالية (بيروت، دار صادر، ط٣، ١٩٨٢، ص ١٨٥).

(٣) د. السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية ، ص ١١٤.

(٤) د. كمال نشأت: شعر المهجر، (القاهرة، دار المصرية للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، عدد رقم ١٥٠، فبراير ١٩٩٦م، ص ٥٤،٥٥) بتصرف قليل.



وفى تعليق العشماوى العام على القصيدة يرى أن كل صورة فى القصيدة تؤدى وظيفة عضوية تكمل الصورة الممتدة بما يشيعه الإحساس الموحد المهمين على تجربة الشاعر مشيرًا إلى العنصر الموسيقى المساعد فى نقل التجربة، ويشير العشماوى إلى تكرار الشاعر البيت الشعرى الذى تبدأ به المقطوعة، ويرى أن له (دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد، وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة، وفى جملة البدايات، والنهايات تأكيد، وتقرير للمعنى الكلى الذى تتظافر القصيدة على تبليغه، بل والتصميم عليه)(1). وهذا التكرار كما يبدو للباحث هو شعور بالقلق، ورجاء الخروج من متاهات الحيرة كما استخدم أبو ماضى التكرار فى قصيدة (لست أدرى) حيث كررها فى كل مقطوعة، ولعل التكرار أداة للربط، واستجماع ما لديه من قدرة على استكمال الصورة الممتدة، وعدم خروج القصيدة على النظام أو الخط المرسوم لها، ومن هنا يحاول نعيمة إدراك ما في الحياة صراع وتحدي وآمال . وقد استخدم نعيمة فى قصيدته الطمأنينة تجديدا عروضيا دون خروج عن إطار القواعد الخليلية العروضية، التزم فى معظمها (فاعلن/ فاعلان- فاعلن/فاعلن)، وهو ما يخلق نوعاً من التناسب فى سرعة الأبيات فى حملها للشحنات العاطفية، وقليلا جاء بـ (فعلن) لزيادة سرعة التدفق للبيت، ليعبر عن إحساسه بما يجعل الصورة تتكون لدى المتلقى فى زمن يتوافق مع تدفقها، وانفعالاته فى (وحليفى القضاء) (فعلن/ فاعلان)، (ورفيقى القدر) (فعلن/ فاعلن) وكذلك فى قوله: (وإذا الفجر مات) مستخدما التكرار ليجعل هناك تواصلا للحديث باستخدام روى (الراء الساكنة)؛ ليثبت رباطة جأشه، وثباته على ما هو عليه، وما لتكرار الراء الساكنة من أصداء فى تقوية عزمه على الصمود كما أنه مزج ما بين الأسلوب الخبرى (سقف بيتى/ ركن بيتى)، والأسلوب الإنشائى (اعصفى) (انتحب)، وينتقل بينهما فى رشاقة كما عمد "نعيمة" لاستخدام حروف القوة (أجدك قطبت)، وهى الألف، والجيم فى (سراجى/ نجوم)، والدال فى (استمد/ الكدر/ اقدحى)، والكاف (كلما/ركن)، والقاف فى (سقف/اقصفى/

---

(1) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، ص ١٣٥.



رفيقـي/القـدر)، والطـاء فـي (خطـوب/طـال)، والبـاء فـي (بيتى/باب/عذاب)، والتاء فى (لست/بيتى/انتحى/اختفى/مات)، وفـي المقطع الثانى استخدم الدال، وكررها، والجيم، والباء، والتـاء، وفـي المقطع الثالث يكرر الباء ثلاث مرات، والدال، والقاف، وكرر الصاد- من حروف الصفير- لما لها من الجهر، وما تشيعه من صدى. وفـي المقطع الرابع استخدم القاف وكررها، وكذلك الدال كما لا يخلو بيـت لديه من مد بالياء، أو الألف، أو الواو ، فظـاهرة "انتشـار المـدود" ظاهرة جلية فى قصيدته؛ فهى تعطى تلاؤما مع ما يعلنه من وحـدة، وصراع فى مجابهة هذه الغربة، والحيرة التى يتغلـب عليهـا بهـذا الإصرار، والصدع بهذه الكلمات التي تحتوى على حروف لديها مـن صفات القوة، والجهر تجسد للتحدى، والمدود التى تطيل مـن بيـان مقدار هذا الصمود فى المجابهة للأحداث، وللمخاطر، ومزجـه بـين الأسلوب الخبرى، والإنشائى يجسد أن الصراع لا يزال مستمرا فـي داخل خلبة الحياة، والشاعر فى تكرار أفعـال الأمـر يصـور ذاتـه المناضلة، ونداءاته المستمرة المتكررة تجسدها الصورة الممتـدة فـي القصيدة، والأسلوب الخبرى يصور الحال الذى هو عليـه الشـاعر ، وتجسد ذلك فى ثلاثة أو أربعة أبيات فقـط، ثـم يسـتأنف الأسـلوب الإنشائى، وهو ما يصور لنا أن الصراع فى الحياة مستمر ما دامـت هذه الحياة ، وهذا ما يوافق رأي العشماوى فى أن تكرار أفعال الأمر

(على هذه الصورة، واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فـرط الإحساس بالثقة، والاطمئنان، والتحدى)[1] : ولعل الملاحظة المثيـرة للانتباه هي ما أشار إليه شفيع السيد فى كتابه فى معرض حديثه عـن قصيدة نعيمة (من أنت يا نفسى) وجد أنه جدد فى نهاية كـل مقطـع بإنهائها بالحركة فقد أحدث شيئا من التغيير فى التفعيلة الأخيـرة فـي بعض الأبيات، وهذا يخالف ما جاء به الخليل بن أحمد ، وهذا ما نراه جليّا فى قوله (هل من الفجر انبثقت) (فاعلاتن/فاعلاتُ) فقد جاء بالتاء متحركة فى نهاية البيت، وكرر ذلك فى قصيدته، ومرجعه إلـى مـا نادى به من تجديد فى كتابه الغربال، وما أحدثه فى قصيدة الطمأنينـة

---

(١) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، ص ١٣٥.



هو أنه أتى بتجديد (فاعلن/فاعلان)- علاوة على أنه جاء بترفيل مع التزامه فى العروض لنهاية القصيدة، كما يتظر البعض إلى أن القصيدة من بحر الرمل، وليس المتدارك (فاعلاتن - علات) /ه//ه/ه-//ه ه - (فاعلاتن- فعل) /ه//ه/ه/ - // ه ، أو تستبدل (علات) بـ (فعل + ه) ، وهذا التجديد هو ما أشار إليه الدكتور صابر عبد الدايم ، وأنه يعزى إلى التحرر (وقد تمثل هذا التحرر فى تجديدهم لهيكل القصيدة حيث لم يتمسكوا أحيانا بالتفعيلات، والبحور بقواعدها الموزونة)[١].

ولعل هذا يثبت أن منطلق "ميخائيل نعيمة" هو العاطفة، والفكر المتيقظ فى توازن، وتناسق ، وفى قولب يعبر عنهما، ويعد العشماوى هذا الخروج عن الصياغة القديمة، وتطويع الوزن، والقافية لتجربة الشاعر تجربة إنسانية تكشف عن خصائص نعيمة الروحية، والفكرية بلا عوائق، أو حواجز فى طبع يفيض، وشعور متدفق هادر فى وجه الأعاصير، والزلازل تاركاً (طابعه فى الفن، وإن كان صادقا بحيث يعطى صورة من الحياة)[٢].

(١) د. صابر عبد الدايم: فى أدب المهجر ودراسة تأصيلة تحليلية لأبعاد التجربة التأملية فى الأدب المهجرى ، ص ١٧٠.

(٢) سيد قطب: كتب وشخصيات، (البيادر لميخائيل نعيمة)، ص ٢٠١.



- **العقاد وقصيدته: "عدنا والتقينا"**

تقع هذه القصيدة فى ثمانية مقاطع ، وهذه القصيدة تمثل التمهيد الطبيعى لقصيدة "رثاء مى" لأنها تحمل روح الإحساس بالغروب من الحياة، وجعل العقاد اللقاء الشعورى أكثر من اللقاء مع محبوبته وجها لوجه بعد ما فرقت بينهم أعاصير الغروب ؛ وهو خوف العقاد الشاعر من هتلر النازى فهرب إلى السودان سنة ١٩٤٢م لعدة أسابيع وقد كتب هذه القصيدة، وأغلب الظن أنه كتبها فى أثناء وجوده بالسودان ومن يقرأ أبياتها يعتريه الدهشة لما فيها من حوار ، وتوقد عاطفي ؛ فهي تمثل الديوان خير تمثيل ؛ لأن (الديوان كله حوارٌ غنائيٌ ، يمكن أن يقرأ أحيانا كحوار مسرحي في لغة تشعُ ضوءاً ، وتفصح عن ألفة ،ودفءٍ إنسانى كهذا الذى نراه فى قصيدة: "عدنا فالتقينا"):(١)

التقينـــــــــــــا

والتقينــــــــــــا!

عجبــا كيــف صــحونا ذاتَ يــوم فالتقينـــا

بعــد مـــا فــرّ ق قُطــرانٌ وجيشـــانُ يــدينا

فتصـــافحنا بجســـمينا وعـــدنا فالتقينـــا

بعـــــــد عصــــــــر!

أى عصـــــــــــــر؟

والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجــرى

ثـــم نادانـــا تعـــالوا فـــاهبطوا أرض مصــر

قضـــى الأمـــر كمـــا شـــاء، وعـــدنا فالتقينـــا

كـــــــم بكيــــــــتِ

(١) د. محمد زكى العشماوى: شاعرية العقاد (رؤية نقدية) من كتاب: المؤتمر الثانى (العقاد مجددا) (الإسكندرية، وزارة الثقافة ، مركز الإبداع بالإسكندرية،يومي ٢٦-٢٨ يونيو ٢٠٠٤م ، ص١٢١، ١٢٢).



واشـــــــــــــــتكيتِ
ثـم ألهمـت علـى الغيـب فأصـغينا وقلـتِ
قلت فى السابع والعاشـر مـن شـهر سـيأتى
هـا هنـا سـوف ترانـى، فرأينـا والتقينـا
يـــــوم ذكـــــرى
ذاك أحـــــــــرى
بالتقـاءِ كلمـا دار بـه الحَـولُ وأسـرى
فى سماء تعبر الشعرى وتـدنى كـل شـعرى
كيـف يلقانـا وحيـدين غـد فيـه التقينـا
قبـــــل عـــــام
ثـــــم عـــــام
كان يـوم، أى يـوم، فـى صـفاء وابتسـام
يوم لاقى الحب لحظينـا علـى عهـد الـدوام
فتعاهـدنا وقلنـا: كلمـا عـاد التقينـا
وتـــــــــدانى
وكلانـــــــــا
زائغ الطـرف ينـاجى الأفـق قلبـاً ولسـانا
ثم ماذا؟ ثم كـن يـا بعـد لـى قربـاً، فكانـا
واسـتعان الحـب بالـداء حليفـاً فالتقينـا
كـــــم غـــــرامْ
وســـــــــقامْ



عرفـا الحلـف علـى غيـر سـلام ووئـامْ
فـإذا مـا اجتمعـا فانتزعـانى مـن مقـامى
فبحسـبى منهمـا أنـا شـكونا فالتقينـا
يـا فتـاتى
يـا حيـاتى
لا تراعى بعـد هـذا مـن فـراق أو فـوات
قـدر الله كفيـل لـك فـى ماضـى وآت
كلمـا فـرق شـملينا دعانـا فالتقينـا[1]

ركز العشماوى على المقطعين الأول والثانى من هذه القصيدة، واعتبر ما فيها من مشهد يكفى لوصف حنين الشوق بين الشاعر، ومحبوبته فى تجربة صادقة يعتبرها العشماوى (نقلة واضحة فى مستويات التعبير الفنى، حيث يقترب فيها من لغة الحياة حيث تصبح اللغة أخف وزنا، ويصبح الفن اكتشافا للآفاق الجديدة، والاتساع بتجربة الإنسان، والانطلاق فى مغامرة الذهن فى مجاهل الحياة) [2] كما أن لغة العقاد فى هذه القصيدة بالذات تصدر عن صدق نفسى، وصدق فنى فهى تتمثل فى مزجه بين الأفعال المضارعة والماضية ؛ ليفيد التحقق والاستمرار مثل: صحونا/ التقينا/ يجرى/ نادانا/ قضى / عدنا ، وجاء بأفعال الأمر: (تعالوا – فاهبطوا) كما فيها تأثر بألفاظ القرآن فى قوله تعالى: (اهْبِطُواْ مِصْراً فَإِنَّ لَكُم مَّا سَأَلْتُمْ) [3] وينهى كل مقطع بتكرار كلمة بعينها، وهى (التقينا) دلالة على الملازمة والمحبة، واستخدم المجاز المرسل بعلاقته الكلية فى قوله: (فتصافحنا بجسمينا) .

---

(١) عباس محمود العقاد: خمسة دواوين للعقاد ، أعاصير مغرب (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٧٣، ص١٢٩،١٢٨) واستشهد العشماوى بمقطعين منها بمقالة العقاد (رؤية نقدية) من كتاب (العقاد مجددا)، ص١٢٢.

(٢) د. العشماوى: شاعرية العقاد... رؤية نقدية، ص١١٧.

(٣) سورة البقرة: الربع الرابع، الآية (٦١).

وعبر العقاد عن التقارب اللغوى باستخدام فعلين يعبران عن هذا التقارب وهما (تعبر، وتدنى)، وزاد من الاستفهام والتعجب فى المقاطع: الأول، والثانى، والثالث؛ فأكثر من الاستفهام بكيف، أى، كم، وفى المقاطع: الثالث والسادس والسابع أكثر من الاستفهام بـ(كم)، وماذا ، كأنه يحاول أن يشفي غليل النفس لترتكن للهدوء ، والدعة. وأكثر من المدود – الألف ، والياء– ليعبر عن الروح الوثابة لهذا اللقاء ، كما استخدم الاشتقاق بقلة (الشعرى/شعرى) ، واعتمد على تكرار بعض الكلمات: (عصر – عام – يوم – الحول) ليظهر أثر الفراق لمحبوبته : واختتم مقطعه الثامن والأخير بالنداء: (يا فتاتى / يا حياتى) ويأتى بالنهى (لا تراعى) ، ثم يأتى بالطباق بين كلمات معبرة (فراق وفوات)، (ماض وآت)، (فرق، فالتقينا) وهو ما يفسر حكم العشماوى على أن لغة العقاد تصدر عفوية تحمل إحساسها فى صدق، وفى غير افتعال، وتبلغ تأثيرها فى غير ضجيج ، فقد قام العقاد بتشخيص الحب ، وكذلك الداء ، وجعل بينهما حلفاً، ولعل التشكيل اللغوى البديع يرجع لمعرفة العقاد بإمكانات الحروف، ودلالاتها هو ما جعل العشماوى يركز على لغة العقاد ، وعاطفتة التى تلون هذه التجربة الفنية ، وما يصدر من صور هو صدى لهذه التجربة التي تتحقق من خلالهاالوحدة العضوية ؛ فقد رسم العقاد صورة ممتدة لهذا اللقاء الحافل ووصف العشماوى هذه التجربة بالهزة الجمالية التى (لها القدرة على المباغتة، والتطويق، وأنه استطاع أن يحقق الهزة والمتعة، إنها متعة ذهنية، وحسية فى آن واحد). (١)

ويبدو للباحث أن هذه القصيدة تُعدُّ صدى لموشحة ابن بقى الأندلسى(*) ومن نفس الوزن الشعرى (بحر الرمل) وتتقارب معها فى طريقة نسجها أكثر من قربها من الشعر التفعيلى، ولو وضعت

---

(١) د. العشماوى: شاعرية العقاد.. رؤية نقدية، ص١٢٤.

(*) مطلعها: (بات طرفى يشتكى الأرقاوتوالت أدمعي لا ترتقى) من كتاب: ديوان الموشحات المملوكية فى مصر والشام (الدولة الأولى) ، جمع وتحقيق : د . أحمد محمد عطا (القاهرة، دار الآداب، ط أولى، ١٩٩٩م، ص٣٤).

منهوكات قصيدة العقاد بجوار بعضها نجد أنها تكون بيتين من الشعر العمودي مع اختلاف الروي :

التقينا والتقينا بعد عصر أى عصر　　كم بكيت واشتكيت يوم ذكرى ذات أحرى
قبل عام ثم عام وتدانى وكلانا　　كم غرام سقام يا فتاتى يا حياتى

ولأصبحت بقية القصيدة أبيات وأقفال ، وكل قفلٍ ينتهي بكلمة " التقينا " :

عجباً كيف صحونا ذات يوم فالتقينا　　بعدما فرّ ق قطرانٌ وجيشانٌ يدينا
فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا

وهكذا بقية مقاطع القصيدة تصاغ، وهذه القصيدة على نفس البحر قصيدته في (رثاء مى). ومجمل الدايون - أعاصير مغرب - يعبر عن غلبة الجانب العاطفى على الجانب العقلى للعقاد ممثلا خلاصة تجربة العقاد وهو على مشارف العقد السادس من حياته متحررة لغته من الاستدلال المنطقى فى شيوع لظاهرة الحب مشابهة بتوماس هاردى مسجلا فيه (طائفة من الصور والظلال قد لا تجدها للعقاد فى أى ديوان... سيجدون فى هذا الديوان من الظواهر مالا يجدونه للعقاد فى أى ديوان) [1] ومن هنا فالعشماوى لم يتوقف فقط كاشفا عن لغة العقاد ، وعاطفته الغالبة على دواوينه الأخيرة ، بل حاول أن يكشف عن ذلك كله فى ضوء الصورة الكلية الممتدة التى تشكلت من عناصر التجربة الفنية مجتمعة ، وهو ما دفعه للقول: (نعم إن أعاصير مغرب بريق دم جديد)[2] ويتحرر العقاد من منطقه الصارم، والنزعة العقلية في هذا الديوان (فالشعر ليس فى سموه عن شئون الحياة الصغيرة، بل هو بما يحققه من حسٍ صادقٍ، أو موقفٍ نابضٍ من مواقف الإنسان)[3].

---

(١) سيد قطب: كتب وشخصيات، ص٩٠.
(٢) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، ص١٢١.
(٣) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، ص٨٨.

وتمثل هذه القصيدة تجربة حب وما فيها من معاناة وآلام ، وآمال ، ولجأ العقاد لتسكين التفعيلة الأخيرة داخل بعض المقاطع فتصبح التفعيلة (فاعلانْ) ثم يختتم المقطع بـ (فاعلاتن) ، وهذا الحذف والتسكين فى تفعيلتى السطرين الداخلين لبعض المقاطع إنما يعبر عن حزن دفين فى نفس الشاعر لمفارقة محبوبته بما يعطى صوتاً مغايراً ، وساعد ذلك تنوعيه فى استخدام الضمائر ؛ فاستخدم " نا الفاعلين" (كلانا/شكونا) ، وياء الخطاب (فتاتى/حياتى) فى سلاسة أسفرت عن تشكيل جو من الحوار الشعرى الخلاق. وجاء بسجع غير متكلف فى (غرام/سقام)، جاعلا لكل مقطع قافية داخلية ويعود فى نهاية المقطع لقافية التزمها من خلال تكراره لكلمة (التقينا)، والعقاد لا ينكر خفة المجزوءات فى التصوير السريع للقطات من واقع الحياة فى لمحة دالة معبرة فجاءت هذه القصيدة من بحر الرمل ، وشكلها العقاد بطريقة مميزة ، والتزم فى كل مقطع من مقاطعها أن تكون تفعيلة المنهوك فى السطر الأول والثانى ثم يأتى بثلاثة سطور من مشطور الرمل ، وهو ما جعل العشماوى يذهب إلى القول بأن العقاد ومدرسته مهدوا الأرضية لحركة الشعر التفعيلى (فالقصيدة تكاد تقترب فى صياغتها وشكلها من الشعر الحر شعر التفعيلة... وقد أعانه هذا التحرر من نظام البيت الكامل ، والقافية التقليدية، على أن يحقق التأثير الذى تتطلبه الدفقات الشعورية ، أو الانفعالية التى يحسُّ بها، ويتطلبها الموقف)[(١)]. ولعل ما قصده العشماوى هو أن العاطفة التى تهيمن على العمل الفنى متغلغلة لها قدرة على التصوير المعبر فيخرج الشعر(من الصنعة إلى نوع من الألفة والاقتراب من الواقع، ومن لغة الحياة اليومية التي تتحرر من مضايق التراكيب الجامدة ... فالشاعر لا يرتفع عمله على أساس من انفعاله الخاص، بل على أساس ما يثيره الشاعر أو يولده لدى المستمع أو القارئ من هزة عاطفية)[(٢)]؛ فجاء العقاد بصور شتى فى يسر ، وكان للاستعارة نصيب كبير، واعتمد على التشخيص في صوره ؛ فجاءت الصور البسيطة كما في قوله :

---

(١) د. العشماوى: العقاد... رؤية نقدية، ص١٢٢.

(٢) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص ٨٥، ٨٨.



(فى سماء تعبر)، (يوم لاقى الحب لحظينا)، والصور المركبة كما في قوله : (واستعان الحب بالداء حليفا) ، واتحدت هذه الصور من خلال الإحساس الموحد الذي يهيمن عليها فتكونت صورة كلية ممتدة لها من الصوت ، والحركة ، واللون، والظلال متفردة عن غيرها من الصور. وحاول العقاد جاهدًا إظهار أن عملية الإبداع هي مواءمة بين الفكر والعاطفة ، وتجلت قدرته في صياغة أسلوبه الشعري وفق تشكيله الخاص باستخدام تعبيرات لغوية منها : الاستفهام ، والنفي ، والتضاد، والتأكيد ، وكل هذا في ضوء المعطيات التي تستحضر التراث . [1]

- **بدر شاكر السياب :**

يعد العشماوي "بدر شاكر السياب" حداً فاصلاً بين مرحلة الشعر العمودى الملتزم، ومرحلة التحرر من هذا النظام إلى الشعر الجديد (شعر التفعيلة) الذي يعطى الفرصة لحرية توزيع التفعيلات في السطر الشعري، ويقرر العشماوى من أن " السياب"، وزميلته "نازك الملائكة" لم يكونا أول من فتق الجديد، فقد سبقتهم محاولات أخرى فالقارئ (يدهش إذا عرف أنني عثرت على قصيدة على قصيدة من الشعر الحر بمجلة أبولو عدد ديسمبر ١٩٣٢)[2]. ولعل ما أراد أن يشير إليه العشماوي هو قصيدة بعنوان "الشراع"، لخليل شيبوب، وهي في نوفمبر ١٩٣٢م، وسماه بالشعر المطلق فمذهبه فيه (الاحتفاظ بالوزن فقط أما القافية فقد اختلفوا في إبقائها، أو إغفالها، وقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة... ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن تسترجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقود) [3].

---

(١) أميرة زكريا : التشكيل اللغوى لعبقريات العقاد بين التقليد والإبداع. (رسالة دكتوارة مخطوطة، إشراف أ.د. محمد العبد جامعة عين شمس ٢٠٠٠م، مكتبة الإسكندرية ، ص٢٠٥ ، ٢٠٧) .

(٢) د. العشماوي : أعلام الأدب العربي الحديث، ص ٧٢، ٧٣.

(٣) مجلة أبولو المجلد الأول، عدد نوفمبر ١٩٣٢م، ص ٢٢٨ (قصيدة الشراع: لخليل شيبوب).

ويبدو للباحث أن الشاعر السوداني "محمد أحمد محجوب" هو السابق بقصيدته (زهرة في الحديقة) في يناير ١٩٣٢م بنفس المجلة، ونوّع في القوافي حيث منها:

(زهرة من فاتنات البشر ∴ أولعت بالجني جنى الزهر
نحن جدنا بقلوب ودموع ∴ قدمت للحسن قربان الخضوع)[1]

كما إن إشارة نازك الملائكة لقصيدة "البند" تُعَدُّ إرهاصاً للشعر التفعيلة التي تمزج ما بين تفعيلتي الرمل، والهزج: فاعلاتن، ومفاعلين، والانتقال بينهما، وهناك قصيدة نشرت ١٩٢١م في جريدة العراق هي أول قصيدة للشعر الحر دون أن يذكر الشاعر اسمه إلا برمز (ب.ن) بعنوان: (بعد الموتى)، وبالتالي فهي تسبق قصيدة الكوليرا بأكثر من عقدين من الزمان ، ولعله هو ما يفسر سر توجه السياب للتجديد الشعري من خلال مزجه بين البحور في تجارب أظهرتها قصائده، وله منها ثلاث تجارب في هذا الصدد ناقش "عز الدين اسماعيل" تجربتين منها الأولى استخدم فيها بحر الخفيف في ذيل قصيدته "جيكور أمي" من ديوانه: (شناشيل ابنة الجلبي)، وهذه التجربة قد عرض لها الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب في كتابه القيم "إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده" بشكل مفصل[2] .

وقد بدأ السياب السطر بـ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ثم كرر فاعلاتن في السطر الذي يليه ثلاثاً، ثم كرر مستفعلن في السطر الثالث ثلاثاً، وعاد إلى ما بدأ به، وهو ما جعل الدكتور "عز الدين اسماعيل" يرى أن هذا يحدث نتوءاً موسيقياً إلا إذا استخدم الشاعر التداخل بين تفعيلات السطور[3] أي يستخدم التدوير بحيث يراعي موسيقية البحر،

---

(١) مجلة أبولو المجلد الأول، عدد يناير ١٩٣٢م، ص ٥٥١، ٥٥٢ (قصيدة زهرة في الحديقة: لمحمد أحمد محجوب).

(٢) أ . د.محمد مصطفى أبو شوارب : إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده (الإسكندرية ، دار الوفاء، ط ٢٠٠٤م ، ص٢٢٠).

(٣) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (القاهرة، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الخامسة مزيدة ١٩٩٢م ، ص٧٧، ٨١).

ولا يشذ عنها ، والتجربة الثانية في قصيدته (ها.. ها.. هو)، وقصيدة (يا غروب الروح) من نفس الديوان، وجاءتا على بحر الطويل إلا أنها تجربة لا تعدو إلا تصرفاً في حدود البيت التقليدي، ويمكن رصفها في بيت عمودي بدلاً من السطر كقوله: [1]

تنامينَ أنْتِ الآن والليلُ مقمرُ ∴ أغانيه أنسامٌ وراعيه مزهرُ

والتجربة الثالثة التي أشار إليها " عبد الرضا على" قد استطاع "السياب" أن يستخدم بحر البسيط في قصائد منها: (أفياء جيكور)، وقد نجح نجاحاً جزئياً حينما اتبع تشكيلات بحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) في سطر، ثم في سطر آخر (مفاعلن فعلن)، وعاود للسطر الأول مرة أخرى لكن لم ينجح حينما خرج إلى تشكيل مهمل من تشكيلات البسيط مثل (مستفعلن فاعلن فعلن) (أبل منها صدى روحي)، وذلك لأن هذا البحر له موسيقى طاغية، ولا يسمح بأي تغيير فيه؛ ولذا تحاشاه معظم شعراء الشعر الحر[2] كما أشار في موضع آخر من كتابه إلى وقوع "السياب" في تداخل ما بين البحور مثلما حدث في قصيدة (أنشودة المطر) مثل قوله: (يا خليج) حيث يستخدم الضرب (فاعلان)، وهو ضرب يشترك فيه الرجز والسريع، ويقع فيه أكثر شعراء الحركة ، ويرجع ذلك إلي أن شعراء الشعر الحر يكثرون (الانتقال من ضرب إلى ما سواه، فضلاً عن ولعهم باستخدام ضروب جديدة)[3]، ومن هنا يتضح ما أشار إليه العشماوي من أن السياب مثل حداً فاصلاً بين المدرسة الكلاسيكية و الواقعية ، ومثل الشكل التفعيلي الجديد مع بداية ثورة يوليو ١٩٥٢م حداً فاصلاً لنشأة الواقعية العربية بشعراء مصر، والسياب.

ويستوقف الباحث أطوار السياب في كتاباته الشعرية، فقد بدأ كلاسيكياً من خلال ما قرأ إلى أن تخلص من تقريرية الجواهري،

---

(١) المرجع السابق: ص٨١.

(٢) د. عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ودراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، (الأردن، عمان، دار الشروق، ط أولى ،١٩٩٧م، ص١٢١، ١٢٣، بتصرف).

(٣) المرجع السابق: ص٧٣.

والرصافي، وقدرته على التصوير من الخارج بلغة شديدة الإيقاع هو ما أكسبه القدرة على إفراز الصور، و تحقيق الترابط بينها. كما يفصح عن ذلك ديوان (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة)، والذي حققه "حسن توفيق" لشعر السياب مورداً بأن السياب أصدر في حياته القصيرة ثمانية وثلاثين عاماً حوالى عشرة دواوين. وبعد موته صدرت ستة دواوين أخرها البواكير عام ١٩٧٤م أما الفترة التي قبل عام ١٩٤٦م فيعزى عدم الاهتمام بها إلى عدم الاطلاع على ديوانه الأول (أزهار ذابلة) [١]. كما أن القصيدة التي يعتبرها البعض أول ما كتب من الشعر الحر للسياب، وهى (هل كان حباً) قد أدخل عليها تعديلاً عندما نشرها في ديوانه (أزهار وأساطير) [٢]، وأنه قد تمرد على أستاذه "على محمود طه" في قصيدته (أمنيات)، وحاكى ناجي في قصيدته (عاشق الوهم) [٣]

و يحاول العشماوى أن يستجلى الموقف الفكري والإبداعي عند السياب من خلال رصد ظاهرتين في شعر السياب وهما: (ظاهرة الشعور بالغربة، وظاهرة الحياة والموت. وفى الظاهرتين معاً تلعب حياة السياب ومعاناته ومرضه وآلامه دوراً كبيراً) [٤]. ويشير العشماوى إلى استخدام الأثر النفسى، والأثر الاجتماعى في تشكيل الذات، وهو ما يؤكد الخط المستمر فى فكر السياب مستدلاً بقصائد أخرى تتبع هذا التشكيل فى الإحساس بالضياع فى مدينة بلا مطر في قصيدته (مدينة السراب)، وكذلك فى (مدينة السندباد)، فهو يخلق عالماً موازياً للعالم الواقعى لشعوره بالتناقض بين المثال، والواقع، فهو فى قصيدة (المومس العمياء) (نجده يستخدم نفس مضامين شعر "إليوت" مفرطاً فى الرمز، والأسلوب الصورى الذى أغرم به معتمداً على التشبيه إلا أنه يحاول أن يقلل منها ليتشابه مع الأسلوب الغربى) [٥].

---

(١) السياب: (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة) من هذه القصائد (لو رآها) كتبت في عام ١٩٤٥، ص٣٢، حققها، حسن توفيق (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط أولى ١٩٨١، ط ، ص٣٢).

(٢) السياب: (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة) ، تحقيق حسن توفيق ، ص١٢٧.

(٣) السياب : المصدر السابق ، ص٧٣، ٧١.

(٤) د. العشماوى: أعلام الأدب الحديث، ص ١٤١.

(٥) د. عبد الواحد لؤلؤة، إليوت والشاعر العربى المعاصر: (الكويت، وزارة الإرشاد والأنباء، مجلة عالم الفكر – دورية كل ثلاثة أشهر، عدد يناير-فبراير-مارس ١٩٧١م، مج ١، العدد ٤، ص١٨٠).



كما نود الإشارة إلى أن السياب لم يقتصر على تضمين قصائده صوراً موحية بالحياة من خلال الموت فحسب كإدخاله (الأرض الخراب) فى قصيدته (إلى حسناء القصر)، بل ترجم قصيدة إليوت (رحلة المجوس) فى كتابه (قصائد مختارة من الشعر العالمى الحديث)، وضَمَّنَ فكرتها أكثر من قصيدة[١]. ومن جانب آخر حاول السياب أن يتقارب مع "إيدث سيتول" مقتبساً منها أسلوبها فى التكثيف ، وتبدى ذلك فى قصيدته (المعبد الغريق) التى تمثل أنجح محاولاته ضاهى بها "سيتول" فى الرمز، والتصوير محاكاة لقصيدتها (فى ظل قابيل) ؛ فيتحدث السياب عن الأثر المدمر للبشرية من خلال القنبلة الذرية مظهرًا قيمة القيم الروحية، ودنس قيم الحضارة المادية[٢].

ويُقِرُّ السياب بأثر "سيتول" فى شعره ويتضح لنا الأثر التراثى من خلال طريقته فى الكتابة التي تمثل مزيجًا من طريقة أبى تمام، وطريقة "إيدث سيتول" مع الاستعانة بالأساطير، والتاريخ، وفى قصيدته (أنشودة المطر) يظهر لنا الصراع بين الحياة والموت، والنور والظلام، والخصب والجدب، بل يستفتح قصيدته بالنسيب العربى القديم كما كان يصنع بعد الوقوف على الأطلال مع الاختلاف فى قدرته على تجميع عناصر الموضوع الشعرى التى تقوم على ثنائية التضاد من موت وميلاد ، ونور وظلام فى إطار ملحمى مقدمًا نسيجًا شعريًا يمزج بين الرومانسية والكلاسيكية، والواقعية فى رؤية فلسفية فيقول :

(عيناك غابتا نخيل ساعة السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينْأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقصُ الأضواءُ.... كالأقمار فى نهر
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السحر

(١) د. عبد الرضا على، الأسطورة فى شعر السياب (بغداد، وزارة الثقافة والفنون، ط ١، ١٩٧٨، سلسلة الدراسات ١٤٧، ص ٧١،٧٢ بتصرف).

(٢) د. على البطل: شبح قابين بين إيدث سيتول، وبدر شاكر السياب (بيروت، دار الأندلس، ط أولى ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤م، ص ٨٠،٨٩ بتصرف).

كأنما تنبض في غوريهما، النجومْ ....
وتغرقان في ضباب في أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرة تذوب في المطرْ ...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر...
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...) (1)

ويستهل العشماوى تحليله لهذه القصيدة بالحديث عن مقطعها الأول قائلاً عنه إنه (يعطيك الإحساس بالنقصان والحرمان، فعلى رغم الامتلاء، والغزارة والخصوبة، فإن عينى الحبيبة شرفتان راح ينأى عنهما القمر، وتأمل راج ينأى عنهما القمر كيف خلع الشاعر على صورة مدينة جميلة شعوراً بالحزن، والفقر، والظلام)(٢).

(١) بدر شاكر السياب: ديوانه (بيروت، دار العودة، ط١٩٨٩م، المجلد الأول، ص٤٧٤، ٤٧٥).
(٢) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، ص ١٤٥،١٤٤.

وإذا ما عرفنا أنه كتب هذه القصيدة فى فترة هربه من العراق عام ١٩٥٣م من حكم نورى السعيد، فإن هذا ما يوضح محتواها الفكرى الذى تتجاذبه أطراف الغربة، والحنين للمحبوبة، وللوطن، ويضع فيها خلاصة تجربته لواقعه السياسى، والاجتماعى ، وإن كانت تخلو من الأسطورة، لكنها تستعيض عنها بالرموز، وإقامة الصراع لتجسيد موقفه، ورؤيته للمتناقضات، ومن هنا فإن الجمال الذى رسمه السياب إنما هو جمال فلسفى (جمال تغلله غلالة من الظلمة، لغياب القمر عنها، وهو مصدر النور، والبهجة). (١)

وفى المقطع الثانى تغمره صور ضبابية لما يوحى به الحزن الداخلى أملًا فى قطرة ماء، وهى الأمل المفقود، لإحياء الأرض للنجاة من هذا الجدب :

(تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ
كأن طفلا بات يهذى قبل أن ينام:
بأن أمه – التى أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثمّ حين لجّ فى السؤال
قالوا له: "بعد غدٍ تعودْ.."
لابدّ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاقُ أنّها هناكْ
فى جانب التلّ تنام نومة اللحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشّباك
ويلعن المياه والقدر.
وينثر الغناء حين يأمل القمرْ

(١) د. العشماوى: المصدر السابق ، ص ١٤٥.

مطـــــــــــــــــــــــــر..

مطـــــــــــــــــــــــــر..) [1]

ويستشهد العشماوى بقول أدونيس فى مقدمته لقصائد السياب إنها (تمثل نهرًا دفاقًا من الألم، ولكنها جميعها تنتهى بالأمـل، والرجــاء، وبعث الحياة حتى وإن انتهى الأمر بـالموت، ففــى المـوت بعـث، وانتصار) [2].

ولو التقطنا قوله الذى يقول فيه:

(بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياع،

كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر

ومقلتاك بى تطيفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار،

كأنهـــا تهمّ بالشروق

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثار) [3]

نجده يعبر عن جوانب حسية مادية ، و نفسية أفلتت من رقابة العقل، والمنطق ، وهو كالرومانسيين يحلق فى عالم من الأحــلام لا يتصنع في صوره ، بل يجعلها صورًا رشيقة فى رقة تجسد انفعالاتــه العاطفية. فالعشماوى يصف القصيدة بأنها تنضح بشحنة عاطفية حادة ، ويستعمل السياب الموت لذاته بناء لوطنه فالموت انتصار، وبعـث لحياته في ذات الآخرين ؛ فيشبه السياب ذاته بالشاعر المصلوب فــى عزاء، وفداء للبشرية ، ولا شك أنه استفاد من "مرثية الآلهة" الــواردة فى "الأناجيل" فى أنشودة المطر، وكرر نفس المعنى فــى قصـيدته "جيكور المدينة" .

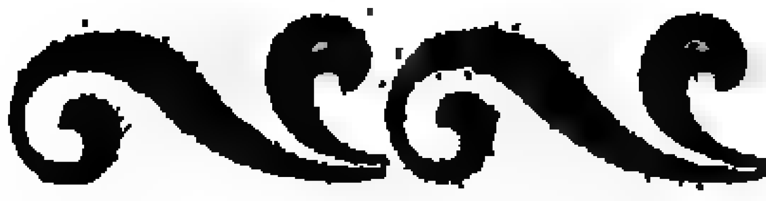
ولورد فى مرثية الآلهة بديوانه أنشودة المطر قوله من الشعر العمودى:

---

(١) بدر شاكر السياب: ديوانه(بيروت ، ط دار العودة ، ص ٤٧٥، ٤٧٦)

(٢) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ١٤٦.

(٣) بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة بتحقيق سمير بسيونى (القاهرة ، مكتبة جزيـرة الورد، ط ٢٠٠٩م، ص٤٠٣).



(دمى هذه الخمر التى تشربونها ولحمى هو الخبز الذى نال جائع) [1]

وفى جيكور المدينة يقول:

(دمـــى ذلـــك المـــاء هـــل تشـــربونه؟
ولحمـــى هـــو الخبـــز لـــو تأكلونـــه.) [2]

فالتغير جاء فى نهاية السطر الأول بالاستفهام، والسطر الثـانى بـــ(لو) للامتناع ، وأيضا يرى فى قصيدته النهر والموت أمـــلاً فهـــو يقف بينهما فى ترقب حيث نجد أن الأجراس أجراس موتى، والماء فى الجرار أمل الحياة ، وهذا الأمل له أجراس من المطر :

(أجراس برج ضاع فى
قرارة البحر
الماء فى الجرار، والغروب فى الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب فى أنين
فيدلهم فى دمى حنين
إليك يا بويب
يا نهرى الحزين كالمطر) [3]

تحسب "ظاهرة المطر" للسياب فهى إضافة جديدة اسـتطاع أن يجمع بين الأضداد؛ فالمطر يمثل الحياة، والمـوت فـي آنٍ واحـد . ويستعمل السياب " بحر الرجز" فى قصيدة "أنشودة المطر" لكنه يتداخل فى ضربه (فاعلان) (ياخليج) مع بحر آخر هو "السريع"، ولجأ إليــه السياب فى قصيدة "أنشودة المطر" وليس هو بمفرده صنع ذلك بـل إن شعراء الشعر الجديد يداخلون بينهما فى القصيدة الواحدة، كما أنه يلون

---

(١) بدر شاكر السياب: ديوانه (الأعمال الكاملة)، تحقيق: سمير بسيونى، قصيدة جيكور والمدينة ، ص٣٦٧.
(٢) المصدر السابق، ص٣٢٥.
(٣) المصدر السابق: ص٣٩١ (من قصيدة النهر والموت).

المقاطع بتنويع القافية، والتحكم في طول أو قصر السطر الشعرى مما يجسد تجربته محدثًا بتكرار كلمة المطر مفارقة صوتية، وقرعًا للآذان معبرًا عن آلامه، وآماله، كما يعتمد على "الخبن" الذى يـؤثره علـى "الطى" كمعظم شعراء الشعر الحر، ويتوقف طول السطر الشعري من قصره علي تجربة الشاعر وطريقة تعبيره.

ويلتفت العشماوى إلى اللغة عند السياب، ويصفها بأنها (تحمـل إحساسه الحار في النماذج المختلفة، وتشكل تعبيره الفنى، فهو متدفق، ومشع، واضح وسريع، ودقيق، وتلقائى، متحكم فى عبارتـه، وفـى أسلوبه تحكمًا كاملا)[1]، فإذا كانت الكلمات هى التى تحمل الموسـيقى فى تداخلها مع بعضها ، وتبرز الصورة من تكاملها، فـإن شـاعرية اللفظة عند السياب تأتي باندماجها مع غيرها مع تعدد وسائل المـزج مكونة التركيب الخاص بالشاعر ممثلة صوته المعبر، فالسياب ينشـأ لغة جديدة داخل اللغة القديمة، ومن المتداول فى تعبير بسـيط يحقـق مضمونه الفكرى، وينقل إحساسه بالحياة فى صور فنية مكتملة البنـاء العضوى، ومتجددة، ومحتفظة بحيويتها[2]، لكن بعض صور السـياب التي مزج فيها الأسطورة بالرمز، وأكثر فيها من التشبيهات هـو مـا أغرقه فى التقرير، والسرد كما أوقعه التكرار فى إرباك القارئ الـذى لا يستطيع أن يتابع الصور البرقية الخاطفة، والمتلاحقـة جعلتـه لا يدرك وظيفة الصورة في التعبير عن التجربة الشعرية بعمق ، ولعل التطور الفكرى من مرحلة لأخرى هو الذى شكل تجربـة السـياب، وانعكس مباشرة على لغته، وصوره فـالملاحظ أنـه فـى توظيفـه للمفردات القرآنية، والرموز المسيحية، والأسطورية مثل : " تمـوز، بابل، عشتار" ، ورموز إغريقية مثل: "أدونيس" ، ورموز عربية مثل: "البسوس، أبى زيد الهلالى" قد جاء فى المرحلة الأخيرة التى ترك فيها الالتزام الفكرى الشيوعى، ويلاحظ ذلك جليا فى دواوينـه مـن عـام (١٩٦٠- ١٩٦٤م)، وهى بالتالى فترة (تجسد حالة الانكسارات، ومـا يعترى الضمير الإنسانى من تناقضات، وأزمات حضارية) [3].

---

(١) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث، ص ١٤٩.
(٢) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ١٤٩ (بتصرف قليل).
(٣) د. عبد الرضا على: الأسطورة فى شعر السياب، ص ٨٨.

واللافت إلى أن أسطورة "تموز" تصور ما أصابه، وزملائه في العراق، وقد تأثر أيضا الإيقاع بالتغير حسب كل مرحلـــة، فقصـــائده المنشورة تتسم بسرعة إيقاعها في جملتها باستثناء المرحلـــة الأخيـــرة حيث يرى "سيد البحراوي" أنها فترة تلازم ما بين الحـــزن، وبـــطء الإيقاع[1]، فيأتي بحر الرجز، والمتقارب، والرجز في المقدمة، وعلى التوالي في تشكيل تجربة السياب، وإن كان الشعر الحر يسيطر علـــى ساحته الرجز، والمتدارك فإن شعر السياب يمثـــل خطـــوة متقدمـــة، وناضجة في الشكل التقليدي، والمقطوعي؛ لأنها أهم الخطوات التـــي فتحت الآفاق أمام الشعراء المعاصرين، كما أن انتباه السياب لأهميـــة القافية وعدم إهمالها تماما هو ما جعل العشماوي يعتبره مرحلة فاصلة بين التجديد المتمثل في السطر الشعري، والالتزام بالشكل العمودي .

(١) د. سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، (الجيزة، نوارة للترجمة والنشـــر، ط أولى، ١٩٩٦م، ص ١٤٤ بتصرف).



• نماذج من مقدمات العشماوي لبعض دواوين الشعراء:

يحاول الباحث فى هذا الجزء بالذات إظهار مقدرة العشماوى النقدية فى سبر غور المعالم والملامح المميزة لكل شاعر سواء من الناحية اللغوية، أو الناحية الفكرية موجهاً بنظرته الثاقبة إلى طرائق الأساليب، والتراكيب لكل شاعر، وكيفية تناوله لموضوعات قصائده فى خطوط رئيسية تفتح المجال لأى باحث للتقصى وفق رؤية واضحة.

وطريقة العشماوى فى مقدمات دواوينه طريقة مميزة ففى التمهيد يستفتح ببداية يسجل فيها لماذا قد كتب هذه الدراسة عن هذا الشاعر، وأعماله، والدافع من وراء ذلك؟ فحين كتب عن الشاعر "محمد برهام" بدأ بالاستشهاد بإعجابه بقصيدته (علبة كبريت) التي يقول فيها :

تقول صدقًا فتاتي أم تجاذبني — أو أنها قرأت شيئًا بأعماقي
فخلسة طالما قد كنت أرمقها — بينا أقلبُ في صحفي وأوراقي
أخذت أشعل أعواد الثقاب لها — وقد تعمدتُ في الحالات إخفاقي
تناولت علبة الكبريت باسمةً — وبعد إشعالها استولت على الباقي [1].

وهي تمثل أبرز ما لدى الشاعر من (خصائص صياغته الجديدة، كما تضيف قدرة على تحريك الصورة، والكشف عن المكنون فى النفس، والقدرة على التعبير القصصى، وخلق الصورة المتدفقة بالحيوية، واتخاذ لغة الحياة الأليفة وسيلة للتعبير)[2]. وهذه الطريقة التى اعتمدها العشماوى فى رؤاه النقدية تبدأ بتحديد معالم الشاعر فكريا، ولغويا؛ ليكون التقويم لأعماله الإبداعية متسلسل الأفكار، ومنطقى من حيث نتيجة التقويم، بل يجعل أى دراسة لا تقوم على

---

(١) محمد برهام : ديوان القيثار (الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ط ١٩٨٩م ، ص ٦٦- ٦٧) .

(٢) د. محمد زكى العشماوى: قراءة فى شعر محمد برهام .. شعراء الإسكندرية وتجاربهم الإبداعية (إصدار مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين ، طبع دار الوفاء ٢٠٠٩م بالإسكندرية ، سلسلة الأعمال النقدية الكاملة العدد التاسع ، ص ١٠٣).



تحديد عناصر تكوين، والإحياء للعمل الفنى ناقصة فيقول : (إن أى دراسة لشاعر قديم أو حديث بدون تحديد عناصر التكوين، والإحياء لعمله الفنى، والوصول إلى الدواخل النفسية، والفنية له تصبح دراستنا لشعره ناقصة أو مفتقرة للأساس الثابت الذى يقوم عليه البناء)[1].

ومحاولة العشماوى النظر فى إلى مدى توافق عالم الشاعر الخارجى مع العالم الداخلى جديرة بالإشارة إليها؛ فربما ترجع لتوظيف العشماوى المنهج النفسى فى نطاق رؤيته النقدية كمادة معينة بجوار المنهج الفنى الذى يعمد إلى كشف التراكيب اللغوية، وما فيها من إبداع فى الصورة، ومتابعة هذا الإحساس لدى الأديب فى خلق وحدة عضوية للعمل الفنى كما يعمد فى بعض الأحايين إلى تحديد الظواهر الإبداعية لدى الشاعر مباشرة مثلما صنع فى مقدمته للشاعر أيمن صادق فيقدم الجانب الفكرى على جانب اللغة، ويحددها بأربع ظواهر ممثلة فى العاطفة، وأزمة الشاعر التى تجعله فى قلب المعاناة، وهى شرط لدى العشماوى؛ ليكون الشاعر مبدعاً فى أعماله ثم ظاهرة الحزن، وظاهرة الشعور بالوحدة، والغربة، لكنه حين يكتب عن محمد برهام يقدم خاصيته قبل الحديث عن رؤية الشاعر الداخلية، والتى تعبر عن منحاه الفكرى، وهذا التقديم، والتأخير للجانب الفكرى أو اللغوى لا يمثل ركيزة فى نقد العشماوى، بل إن ما يشغله فى نطاق ذلك هو مدى قدرة الشاعر على خلق عالمه الخاص به وفق معايير الفن.

والقصيدة تمثل بالنسبة للعشماوى (نبضة حية استطاعت اللغة، والصياغة أن تعكسا الموقف بتفاصيله، وتحسن تصويره، وعرضه، وتستخدم لذلك كل العناصر القادرة على إضفاء روح الشاعر الفياضة بالحس، والصادقة التعبير عن اللحظة التى تجسد الإحساس بالألفة).[2]

---

(١) أيمن صادق: ديوان سمريات (الإسكندرية ، منتدى الشعر العربى، ط أولى، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م، ص ٥).

(٢) د. محمد زكى العشماوى: رؤية نقدية فى شعر محمد برهام.. شعراء الإسكندرية وتجاربهم الإبداعية ، ص ١٠٤.



والقراءة الواعية للعشماوى للأعمال الأدبية، وإضافة إلى معرفته بالشخوص المبدعة معرفة عن قرب يعطى بعدا آخر، ثم كونه شاعراً مبدعاً له ثلاثة دواوين مطبوعة قبل أن يكون ناقدا يضيف ذلك بعدا ثالثاً فى كتابته لهذه المقدمات، ويجعله يحسم نظرته عن دراية بالمعاناة الإبداعية للشاعر أو الأديب، ومدى امتلاكه لأدواته الفنية عن دراية واقتدار. ويحاول الباحث أن يستجلى هذه الظواهر بشكل مركز فى نماذج مختارة تفصح عن تحديد فكر، وعاطفة، ولغة الشاعر كما اعتمدها العشماوى ، وإبراز هذه الظواهر التى حاول العشماوى أن يوضحها معتمدا على أن (العمل الأدبى كائن مستقل له حياته الخاصة، وهى الحياة التى تهمنا)(1). وهذه الظواهر التى سوف يركز عليها الباحث هى كالآتى:

ظاهرة لزوم ما لا يلزم واجترار الماضي واستشراف المستقبل هى ظاهرة تبرز بوضوح عند الشاعر: "أيمن صادق".

وظاهرة صورة البحر عند الشاعر : "أحمد فضل شبلول"، أما الشاعر "ناجى عبد اللطيف" فقد رصد له العشماوى ظاهرة التردد بين الغربة، والحنين، فغربته غربة صوفية الملامح بإشراقات الأمل، وليست كغربة الوجوديين، ثم يلتفت العشماوى إلى ظاهرة ألفة اللغة وبساطتها، أو ما يسمى بظاهرة لغة الحياة اليومية عند الشاعر : "جابر بسيونى".

وأما ظاهرة لغة الإفصاح عن الذات المؤنثة قد تشكلت هذه الظاهرة في عدة صور ، وقد تخير الباحث منها صورة التمرد والحوار عند الشاعرة "سعاد الصباح"، ولعل سبب اختيار الباحث لهذه النماذج، أنها تمثل ثلاثة أجيال جيل الشيوخ متمثلا فى الشاعرة "سعاد الصباح" ، وجيل الوسط ويتمثله : أحمد فضل شبلول، وجابر بسيونى، ناجى عبد اللطيف، والجيل الجديد يمثله: أيمن صادق، وقد حدد العشماوى ذلك من خلال دراساته النقدية لهذه الظواهر مستدلا

---

(1) د. رشاد رشدى: النقد والنقد الأدبى (لبنان – بيروت، دار العودة، ط ١٩٧١م ، ص ٩).



بالشواهد التى تدعم ذلك ، وبالتالى فإن مهمة الناقد يحددها العشماوى هو الكشف عن الجديد لدى المؤلف، والدفع لإظهاره فى رونقه لأن (مهمة الناقد هى الدفع مع المؤلف بهذا الجديد، وغير المألوف نحو النقطة التى يصبح عندها ذا مغزى للقارئ)(١)، فهو يعمد إلى توضيح تجربة كل شاعر يقوم بدراسة أعماله من خلال دراسته للانفعالات التى تتضح فى الصور، واللغة، والمضمون الفكرى.

كما يلجأ العشماوى إلى تكرار بعض التعبيرات التي تناسب الموقف و السياق فهو حين يكتب دراساته النقدية عن :الدكتور "عبد القادر القط" ، أو لديوان الشاعر "أحمد فضل شبلول" ، أو لديوان الشاعر "يعقوب الرشيد" نجده يكرر نفس التعبير أيضا عند دراسته لديوان الشاعرة "سعاد الصباح" ، واصفاً كل مبدع بأنه (إنسان مرهف الحس، رقيق الذوق، صافى النبعة، صادق النبرة يشعُ لطفاً، وصدقاً، وتشوقاً للخير، والجميل فى كل شئ)(٢) كما يكرر تعبيراً آخر يوضح علاقة المبدع بالعمل الفني مصوراً المبدع (وهو يبث آراءه ، وأفكاره ، ومشاعره أشبه ما يكون برذاذ المطر يتساقط فى سكينة الليل على البقاع العطشى فيؤنسها، ولا يزعجها، ويحييها، ولا يجرفها).(٣)

والتعبير الثالث الذي لا يلبث أن يكرره فى مواضع كثيرة ، وهو وصفه لدنيا المبدع بأنها (دنيا فريدة، ومبتدعة، وحية، ومحتفظة بحيويتها، وطزاجتها على الدوام) (٤). والتعبير الرابع الذي رصده الباحث فى الرثاء كرره عند رثائه لمحمود مرسى، والدكتور محمد مصطفى هدارة فى نهاية مقالتيه عنهما ، ويكرره أيضاً فى نقده لديوان السواقي ليعقوب الرشيد بقوله: (ألا بوركت يا يعقوب، وبورك فنك العابق بالعذوبة، وبورك روحك الصادق).(٥)

---

(١) د. العشماوى: (قراءة فى شعر محمد برهام) ، ص ١١٠.

(٢) د. العشماوى: مخطوط (ديوان سواقى الحب للشاعر يعقوب الرشيد)، ص ٣، وفى (مخطوط دراسته لديوان امرأة بلا سواحل لسعاد الصباح)، ص ٨.

(٣) د. العشماوى:عبد العليم القبانى كما عرفته(مجلة رلقودة السكندرية، العدد الرابع، يوليو ١٩٩٧م، ص٦٠).

(٤) د. العشماوى: (مخطوط مصادر الإبداع عند أحمد رامى، ص٦٠).

(٥) د. العشماوى: (مخطوط ديوان سواقي الحب ليعقوب الرشيد، ص ١).



- **ظاهرة ألفة اللغة وبساطتها عند جابر بسيوني:**

يقرر العشماوى من خلال دراسته لأعمال الشاعر جابر بسيونى بأن هذه الأعمال فيها من السهولة فى التعبير، والبساطة بحيث تنساب اللغة طواعية فى سلاسة دون تكلف، فالمفردات الشعرية لها دلالات خاصة تعمل فيها سليقة الشاعر حيث تتشكل هذه المفردات بصورة تفصح عن المخزون الثقافي للشاعر و مدي براعته في التصوير، وذوقه الفني . ويستشهد العشماوى بقصيدة (صرخة الشاعر) من ديوانه (كل صباح أتجدد): (يستهلكنى الشعر/ من مطلع عمرى وإلى ما شاء الله)[1] ، وفيها تجسيد لمعاناة الشاعر، ويحس فيها بالإبداع الشعرى الذى يهجم على الشاعر، فلا يجد فكاكاً من حصاره له، ثم يبين العشماوى قدرة الشاعر على الدفقة الشعورية الأليفة من خلال (القدرة على توليد الإحساس بالمتعة الموسيقية)[2]. وهذا الإحساس له دور هام فى تحريك الإيقاعات نحو كشف السر ما بين النفس، والكلمة، والإنسان، والحياة من خلال لغة القصيدة التى تتميز بشخصية مستقلة لها أبلغ الأثر في نفس المتلقي .

ونجد قصيدة "تبارك" التى استشهد بها العشماوى من "بحر المتقارب" من ديوانه كل صباح أتجدده[3]: (على الغصن كانت حمامه/ وكان أبى فى صلاة، وكنت أمامه/ أرددُ "الله أكبر") لوجدنا أنها تعبر عن ثقافة إيمانية تتعلق بإحساس الأسرة الأليف فى تعاطف ، وشفافية ، وتجربته فيها تناسب، وتناسق ما بين الامتزاج النفسى، والدفقة الوجدانية، وتأثر بالمؤثرات القرآنية فى قوله: (ورتلت قرآن الفجر/ وحين قرأت تبارك/ سمعنا "تبارك ربى") لكنه يستخدم فى قصيدته (بين بين) لغة مكثفة، ودفقة مركزة معتمداً على تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) ، وهو ما يجعل طريقة التصوير لديه تشابه طريقة التصويرين بحيث يجعل الصورة تمثل أكثر من الواقع .

---

(١) جابر بسيونى: ديوان كل صباح أتجدد (الإسكندرية،دار الوفاء، ط أولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص ٥٠).

(٢) د. العشماوى: رؤية تحليلية فى شعر جابر بسيونى، شعراء الإسكندرية ، ص٩٣.

(٣) جابر بسيونى: المصدر السابق، ص ٤٠.



كما نجده يجمع في دواوينه الشعرية بين القصائد العمودية، وقصائد التفعيلة بل نجد في ديوانه (أحلام) أن القصائد العمودية تملأ الديوان كما أنه ينوع أوزانه الشعرية ، ويكفى أن نذكر أن ست قصائد من هذا الديوان متتالية تحمل أوزاناً مختلفة بداية من (س،ج) من بحر البسيط، نارية (من بحر مجزوء الكامل) ، وقصيدة (هو الحب) من بحر الرمل، وقصيدة (غريب) من الوافر التام، وقصيدة (الشمس باعت نفسها) من مجزوء الرجز[1]، وبالتالى تتشكل تجربة جابر بسيونى الشعرية وتتكون من خلال منافذ متعددة الأوزان ، والألوان فالقصيدة لديه تجسد تجربته الشعرية حاملة موقفه والمعبرة عن ذاته ومشاعره ، ولذلك يلتفت العشماوى لهذه التجربة الشعرية، وطريقة تشكيلها الإيقاعي بإقراره بأن الشاعر (من أكثر شعراء العصر مواءمة بين خصائص شعر التفعيلة الإيقاعية، وشعر البحور)[2].

والملاحظ أن قصيدة (ثغرة) التى استشهد بها العشماوى للشاعر جابر بسيونى تعتمد على الحركة، والسكون أكثر من اعتمادها على تفعلية بعينها رغم أن الشاعر يعمد فى معظم قصائده التفعيلية إلى استخدام الطاقات الإيقاعية للتفعلية؛ فقد استخدم الشاعر تفعيلة (مستفعلن) فى السطر الأول (مستعلن / فعلنْ فعلنْ) فى قوله: (منذ سنين وأنت تئن) وجاء فى السطر الثانى بتفعلية (فعولن) فى قوله: (وقصر فى) ثم يعود إلى تفعيلات السطر الأول مرة أخرى، ثم يعمد فى السطر الرابع إلى الاعتماد على تفعيلة (فاعلُ وفعْلن) فى قوله : (علَّ سواك لدمعك يسمع)، وهو ما جعل العشماوى يدلى بأن هذه ظاهرة جديدة تمثل تداخلاً فى الإيقاع، وهى تمثل محاولة جديدة حاولها من قبل السياب، وأدونيس، وأمل دنقل فى بعض القصائد، ووصفها العشماوى بأنها نمط جديد غير الأساليب المعهودة مستخدماً فيها صيغة النص المفتوح دون النص المغلق، واعتمد فيها الشاعر على النهج

---

(١) جابر بسيوني: ديوان أحلام (الإسكندرية، دار الوفاء، ط أولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص ١٣-٢٨).

(٢) د. العشماوى: رؤية تحليلية فى شعر جابر بسيونى، شعراء الإسكندرية ، ص ٩٤

الرمزى الاستعارى فى تجسيد رؤيته.[1] ومن هنا فإن تجربة الشاعر جابر بسيونى تتسم بتلاحم عالمها الواقعى، والمثالى فى نسيج موحد ؛ فعالمه الشعرى ذات مستقلة تخضع لقوانينها الخاصة، وتوظف كل ما حولها فى لغة أليفة، وإيقاع مميز يحمل فكر وعاطفة الشاعر فى صورة ممتدة (يتجسد فيها تلاحم العناصر الشعرية التالية: التلقائية، والشفافية، والصورة والرمز، ثم الحس الغنائى، والتعبير الدرامى، والقصصى فى بعض قصائده، وأما كيف تتجمع كل هذه العناصر فى وحدة متماسكة، فذلك هو سر موهبة شاعرنا الخلاقة).[2]

١.ظاهرة "صورة البحر فى شعر أحمد فضل شبلول"

إذا كانت صورة البحر صورة قديمة حديثة؛ فالشعر الجاهلى قد عرفها في معلقة طرفة الشهيرة حيث أفصح الشاعر عن خبرة واقعية فى توظيفه لمعالم هذه الصورة فهو (يوظفها فى تصوير موكب الحبيبة، وهوادجه النسائية المحمولة على الإبل).[3] وفى العصر الحديث اتجه مطران وغيره فى تصوير الحيرة والاضطراب من خلال قصيدة يشكو فيها ما يعانيه ؛ فإن قصيدة المساء "لأبى ماضى" تعبر عن شعور خلعه الشاعر على هذا المساء ، من خلال رؤية سلبية للبحر إلا أن الصورة الإيجابية إنما تبدو في قدرته على تحليل مشاعره، ومواجهتها دون تردد.

وقد استجلى العشماوى صورة البحر عند الشاعر أحمد فضل شبلول فى ديوانه (شمس أخرى ... بحر أخر) وإن كان يبدو للباحث أنها ظاهرة متفشية فى معظم دواوينه فعلى سبيل المثال فى ديوانه (الماء لنا والورد) يأتى بقصيدة عنوانها (للبحر أحلام .. وأنت سبيلها)[4] مستخدماً إيقاع بحر الكامل ، وكأنه يصب فيه ذكرياته

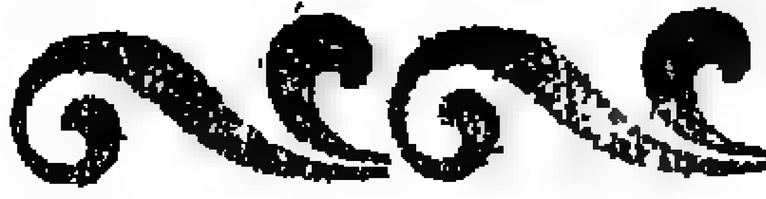
---

(١) د. العشماوى، رؤية تحليلية فى شعر جابر بسيونى، شعراء الإسكندرية ، ص ٩٥ (بتصرف قليل).

(٢) المصدر السابق ، ص٩٦ .

(٣) أحمد محمد عطية: أدب البحر (القاهرة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية ٨١، ص ٣٥).

(٤) أحمد فضل شبلول: ديوان الماء لنا والورد (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، سلسلة كتابات جديدة، ص ٦١)



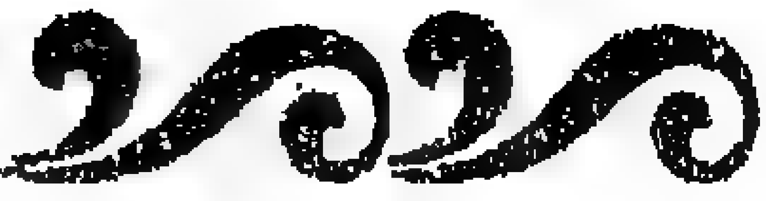
وماضيه: (البحر يبدأ من هنا من ذكريات الرمل ليلة حزنه/ من عنفوان الصخر ساعة مجده) وحتى في تعبيره عن شعوره بانتصار أهل جنوب لبنان في قصيدته التي سمي بها ديوانه يصور ذاته بالبحر بقوله: (فجأة لم يعد لي رمال/ولا موجة/ أو سماء) [1] فالبحر يمثل مفتاح شخصية الشاعر المبدعة، ويجسد تجربته، وإليه يرجع (التشكيل الجمالي للقصيدة من خلال توظيف الألفاظ، والرموز، والصور، والإيقاعات الموسيقية الخفيفة الرشيقة، فغلب عليه استخدام المتدارك، وغلب عليه الارتكاز على القافية، وعلى الدفقة الشعورية المتواصلة بما يشبه الاسترسال الذي يعبر عن الإشباع النفسي المتوتر في القصيدة)[2]، وكأن بحر الحياة يلتهم أحلام الشاعر بكل الأبعاد، فكما يستخدم الشاعر إلى جانب بحر المتدارك بحر المتقارب الذي استشهد به العشماوي من ديوان (الطائر والشباك المفتوح) للشاعر، وعبر فيه من خلال صور متلاحقة تلاحم فيها الشروق، والرمل : (وشمس تعانق ملح البكاء/ وكأن الشروق يجالس رملي/ على مشهد من عيون الظلام/ صباح يجئ/ منها إلى البحر والملح/ هيا إلى شرفة للنفس/ هذا أوان الكلام).[3]

ويتضح التجاء الشاعر للتدوير مستخدماً أيضا قافية :(الظلام/ الكلام ...) وإذا كانت للبحر دلالة على التدفق ، والحيوية، والانتفاض، والتمرد، فإن معظم الشعراء المعاصرين غلب عليهم بحر المتدارك بنسبة ٤٠% من جملة ما استخدموه من بحور حيث يبدو أنه يؤكد تموج الحالات النفسية، في تناسق مع طبيعة البحر .

وفي قصيدته "ذاكرة الملح" يتضح استخدام الشاعر للمنولوج الداخلي بما يناسب مقام الجو النفسي الذي يحاول فيه الشاعر صب تجربته الإبداعية من خلاله: (الآن / ينام البحر/ ويصحو قلبي/ فلمن تأخذني/ يا رمل الفجر القادم) فاستخدامه للأفعال كما يبدو هو (وسيلة

---

(١) أحمد فضل شبلول : المصدر السابق، ص ٨١.
(٢) د. العشماوي: وقفة مع ديوان شمس أخرى بحر آخر لأحمد فضل شبلول ، شعراء الإسكندرية ، ص ٧٤).
(٣) أحمد فضل شبلول: ديوان الطائر والشباك المفتوح (الإسكندرية، دار منارة الإسكندرية، ط أولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص ١٠).



لتحويل النظار إلى مخيلته عن طريق الدمج بين صور، ورموز تتلاحق من أجل خلق الجو النفسي، وتجسيده، هذه الصور الجزيئة في تراكمها في النهاية صورة واحدة كبرى تعطي القصيدة بعض جوهـا، ومذاقها)[١] . ولو نظرنا إلى دواوين الشاعر الأولى لوجدنا مصدر هذه الصورة ، وسرها يتمثل في تعلقه بالطبيعة ؛ فديوانه : (مسافر إلى الله) – الصادر عن كتاب فاروس سنة ١٩٨٠. ط أولى عن جماعة فاروس الأدبية– وجدنا للشاعرفيه أصداء تعلقه بالطبيعة، واستخدامه تفعيلة بحر المتدارك بكل طاقاتها الإيقاعية (فعلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعِل)، وهو ما يعطى تدفق سريع أشبه بروح البحر الذى عشقه، ويجنح للحوار الذاتي مع بروز حبه للبحر الشبيه بالحب الصوفي، وهذا التأمل الكاشف عن أسرار الكون هو ما يعمق دلالات الإيمان بالله، ويؤكده الشاعر شبلول بقوله: (ماذا لو أدركت/ ما معجزة القلب/ أن الدنيا/لو أشرقت/ لو أحببت/ ستكون طريقاً نحو الدفء/ ومعراجا نحو الله)[٢] .

وفى قصيدته (إضاءة الرمل) يظهر شدة تعلقه بالبحر فحبة الرمل تنجب سبع دوائر، وهى صورة غير مألوفة لها من الطرافة. كما يظهر استخدامه للمدود بشكل لافت بما يعمق الموسيقى الداخلية، فهو يوظف ذلك جيداً فى صور، ومنها قوله : (طفل فى عينيه تبرعم كون/ فيناجى ربه/ من خلف حجاب الضوء/ ويعود شعاعاً ربانيا) [٣] ، وصوره تجنح للعاطفة أكثر من المضمون الفكرى على عكس صورة البحر فى شعر العقاد التى يتقدم فيها الفكر على الوجدان (هذا الوجدان الذى ضاق بالبر ، وضاق بالأرض ، وآثر عليها حقيقة البحر التى رآها تجمع بين الخلود، والقدم).[٤]

---

(١) د. العشماوى: وقفة مع ديوان شمس أخرى بحر آخر لأحمد فضل شبلول، ص٧٣.

(٢) أحمد فضل شبلول: ديوان مسافر إلى الله (الإسكندرية ، الصادر عن جماعة فاروس الأدبية، ط أولى سنة ١٩٨٠، ص ٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠.

(٤) د. سعيد حسين منصور: مقال صورة البحر فى شعر العقاد، من كتاب العقاد مجدداً (الإسكندرية، وزارة الثقافة، مركز إسكندرية للإبداع ، المؤتمر الثانى ٢٦ – ٢٨ يونيو ٢٠٠٤م ، ص ٦٦– ٦٧).



ومن ثم فقد استطاع الشاعر أحمد فضل شبلول فى تحويل البحر إلى رمز لكل ذات طامحة إلى اجتياز العقبات، والتحليق دون عناء لما للبحر من سكون، وعاصفة، وهى طبيعة تكمن فيها خطورة المبدع إن تمثلت فيه؛ لأنها طبيعة لا تجنح لليأس بقدر ما تحاول فى دأب حتى تصل إلى الهدف المنشود.

٢. ظاهرة التردد ما بين الغربة والحنين عند " ناجى عبد اللطيف" "في ديوانه اغتراب"

يرى العشماوى أن الشاعر ناجى عبد اللطيف ينتمى إلى جيل التمرد لتخطى المألوف، والمشاع محاولة منه للكشف والتغيير من خلال الأداء ، والأسلوب التعبيرى بحيث نجد أن معظم قصائده من شعر التفعيلة، أو السطر الشعرى، ومع اعتراف العشماوى أن جيل ناجى جيل يحتاج للنضج الفنى، والموضوعى، وجودة اللغة .

يركز العشماوى فى دراسته لهذا الديوان على أربعة عناصرتتمثل فى: موسيقى القصيدة، وشكلها البرقى وفى كيانها العضوى، طريقة البناء اللغوى لها وإن لناجى عبد اللطيف خصوصية يبرزها العشماوى فى تحول (بحر القصيدة إلى تجربة، وإلى رؤية ، وناجى يميل إلى استخدام موسيقى القصيدة الذاتية؛ أى أن لكل قصيدة موسيقاها الخاصة التى تنبع من داخلها) [1].

ومن هنا يتضح أن الشاعر يوظف تجربته التى محصلتها الاغتراب، وغربته ليست كغربة الوجوديين، بل هى غربة صوفية تتشكل فيها هذه الملامح فلا يجنح للقنوط بقدر ما هو يحاول أن يكشف الأسباب من خلال السرد داخل قصائده، والتكرار، والاستفهام فى قصيدته: (لماذا يكون الألم؟) التى يصوغها الشاعر من بحر المتقارب مستخدماً عدة قوافٍ يكررها :الميم في(الألم، والقلم، والمداد)، و التاء المربوطةفي (البداية والنهاية)، والهمزة فى (حياء، داء) وغيرذلك من القوافي.

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: قراءة فى ديوان (اغتراب) للشاعر ناجى عبد اللطيف (مخطوط)، ص٢.



واللافت أنه يعكس المعنى فى منتصف القصيدة التى بدأها بقوله:(واذكر أنى قصدت النهاية/ وكان المساء ... الشتاء البداية)، ثم فى المنتصف يقول: (واذكر أنى قصدت البداية، وكان المساء الشتاء النهاية)[1]، ولعل هذا هو تجسيد لمحصلة الاغتراب فى التردد بين الغربة، والحنين، ويُشبه صوت النساء بالطنين، ويصبح لديه الوجه المألوف غريباً فهو يفصل غربته، وآلامه عن آلام الآخرين؛ فيعبر عن ذاته دون أن يتوحد مع غيره، وهو يخالف غربة السياب الذي يمزج غربته وآلامه بآلام الآخرين ويتوحد معهم ، ولعل أجمل تعليل لهذه الغربة هو قهر الزمان للمكان (لأنا.. قهرنا الزمان، والمكان الذى بيننا / وجبنا المدائن جريًا وراء الذي لا يجيىء/لأنا افترقنا ../وعدنا هنا)[2] ، ولعل ما التفت إليه العشماوى فى المقارنة بين السياب، وناجى فى مجال الصورة فالسياب يكون الصورة الكلية من خلال صوره الجزئية بعكس صورة ناجى عبد اللطيف فهى تبدأ كصورة كلية تتشظى من خلال الخيال البرقى داخل بنيان القصيدة، وهو ما توافق فيه العشماوى مع أحمد درويش فى قول ناجى: (عيناك ترسفان فى القيود/ نجمتين من شبق/ الوجه ما بين الكتاب والسوار/ يحترق)[3] مع إشارة أحمد درويش إلى ظاهرة ملازمة الثنائية فى تعبير ناجى كمحاولة للهروب من الوحدة، والغربة فما غربته إلا نفوراً (من الواقع الرديء، ولكنها لم تتحول إلى اليأس المطلق الذى يهوى بصاحبه الى هاوية السقوط،فإنها غربة الباحث المفتقد للاستقرار، والتوازن النفسيين). [4]

---

(١) ناجى عبد اللطيف: ديوان اغتراب (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة إشراقات أدبية ١٦، ط ١٩٨٨م ، ص ٧٣، ٧٤).

(٢) ناجى عبد اللطيف: ديوان اغتراب، قصيدة لماذا يكون الألم ، ص ٧٥.

(٣) ناجى عبد اللطيف: ديوان اغتراب، قصيدة الهروب، ص ٩. ويلاحظ الباحث أن كلمة "الهروب" لم ترد في أي معجم لغوي على الرغم من أنها كلمة شائعة فإن كلمة "الهرب" هي الأنسب ،والمقترح أن يسمي الشاعر قصيدته"قصيدة الهرب" . لسان العرب (القاهرة ، دار المعارف،طبعة جديدة محققة مشكولة ، د.ت.ط ، الجزء السادس،ص٤٦٤٦) مختار الصّحاح للرازي (بيروت،مكتبة لبنان ، ط١٩٩٣م، ص ٢٨٩) ١٩٩٣م، ص ٢٨٩)

(٤) د. أحمد درويش: دراسة القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء (ديوان اغتراب لناجى عبد اللطيف، ص ٩١، بتصرف).



ويعمد العشماوى لتوصيف هذه الصورة الكلية التــى تتجــزأ لصور مرئية: (العين، والوجه)، وصور مسموعة: (الضــحكتان) ، و صور محسوسة تتشأ من خلال رحلة الفؤاد ، والصراع بين عناصــر الاقتراب والابتعاد لإحداث التوازن .

وإذا كان الشاعر يحاول الخروج من هذه الغربة التى يعتبرهــا فى بعض الأحيان هى غربة المحبوبية عنه، فهو لا ينسى ذلك فهو فى سفر دائم، واستقرار متقطع في قوله:(أهرب من عينيك/ قــد كانــت عيناك تسابيحاً)[1]، فهى غربة خاصة تتشكل بشكل آخر فى قصــيدته العمودية الوحيدة فى هذا الديوان من بحر البسيط ، واسمها "الخــروج عن دائرة الحب" يقول في مطلعها:

لا تسألينى كيف اليوم نفترقُ   قد راعنى فيك حب راح يختنقُ

وهو يشابه قول المتنبى فى قصيدته الميمية فى عتــاب ســيف الدولة لكن ناجى يأتى بروى القاف، وهى التى يقول فيها المتنبى:

مالى أكتّم حبّاً قد برى جســدى   وتدعى حبَّ سيف الدولة الأممُ[*]

كما تتسع لديه مساحة الحوار الدرامى كما في قصيدته: "قــراءة فى أوراق الذاكرة" يبدأها بقوله: (أسمعك تقولين لخدامك/ هذا الشاعر مجنون) ثم يدير الحوار ملتفتاً (معذرة... / يا ســيدة القلــب، وســيدة الدار)[2]، ويركز ذلك فى قصيدة "برقية" التــي لا تتجــاوز عشــرين سطراً، وذلك لكون الشعر لديه هو شعر رؤيا (هو ذلك الشعر الــذى يقتنص نبض الأشياء، وسرها الناقص، الخفى رغم ضــجيج العــالم، وفوضاه القاسية، وهو الذى يرى وراء ســطح الحيــاة، وطمأنينتهــا الخادعة موضــوعات لا حصــر لهــا تتفجــر بــالقلق، والنشــوة، والنضارة).[3]

---

(١) ناجي عبد اللطيف: المصدر السابق ، ص٤١.

(*) العكبرى : شرح ديوان المتنبى ، الجزء الثالث، ص٣٦٢.

(٢) ناجي عبد اللطيف : المصدر السابق، ص٣٢.

(٣) د. على جعفر العلاق: فى حداثة النص الشعر (دراسة نقدية) (الأردن – عمان، دار الشروق، ط أولى، ٢٠٠٣م ، ص٣٣).

ولا يلبث ناجى أن يعيش الحلم فيشبه الأمل بالغمامة ، ويكـررره فى قوله: (فتمطر فى القلب غمامة/ تمطر فـى القلـب غمامـة).(١) واستطاع توظيف الألفاظ القرآنية فى قصيدة "قـرار"(٢): (والليـل إذا عسعس/ والقيد إذا خنس/ ... والسائرون السائرون/ أولئك المعـذبون فى لجة المنون/ عمَّ يفتشون) فهو يحاول أن يبنـى تراكيبـه متـأثراً بالإيقاع القرآنى فى آياته (والليل إذا عسـعس)، (عـمَّ يتسـاءلون)، (والسابقون السابقون أولئك المقربون فى جنات النعيم)، ويعمد نـاجى لاستخدام التدوير كثيراً محاولة منه لجعل القصيدة دفعة متتابعة رغـم أن العاطفة لديه كيان عضوى بمثابة (العصارة الصفراء التى تنتشـر من الساق إلي الأغصان إلى الأوراق التى تلون الشجرة كلهـا بلـون واحد، وتضفى على الكل روحاً واحدة).(٣)

ولعل ما جعل العشماوى فى دراسته الأخرى عن ديوان نـاجى (على أعتاب المحبوب) يحدد أن هذه الغربة تشكلت فى تعاطف صوفى رغم اختلاف تجربة هذا الديوان عن ديوان "اغتـراب" إلا أن السـمة العامة المتغلغة فى شعر ناجى كله هى (تلك الروح الشفيفة التى تتفتح لها النفس تفتح الزهرة... فإذا ما أمعنت النظر فى هـذه المجموعـة الشعرية الأخيرة من شعره، ستجد كل لوحة تعيد تركيب رؤيـاه مـن جديد)(٤). وهذا الكشف الصوفى فى غربته يتحقق من خـلال اتحـاد العالم المرئى لديه باللامرئى- الميتافيزيقى- فى توازن يحقـق دنيـاه الفريدة فى الغربة، والحنين كرؤية صوفية منطلقاً من رؤية تتفق مـع رؤية ابن الفارض، وغيره من شعراء الصوفية فى (أن تذوق الجمال الحقيقى المطلق هو الغاية القصوى التى ينبغى أن يحققها كل مريـد، لتحقيق المثل الأعلى فى الحياة الروحية بصفة عامة، وفـى المحبـة الإلهية بصفة خاصة).(٥)

---

(١) ناجي عبد اللطيف : المصدر السابق، ص١٤.
(٢) نفس المصدر السابق: ص٥١.
(٣) د. العشماوى: قراءة فى ديوان اغتراب، مخطوط، ص٤.
(٤) د. العشماوى: مخطوط (الرؤية والأبعاد الفنية فى تجربة ناجى الصوفية)، ص٣.
(٥) د. محمد مصطفى حلمى: الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى ، ص٧٠.

- **ظاهرة اجترار الماضى أو استشراف المستقبل عند أيمن صادق**

يرجع استخراج العشماوى لظاهرة اجترار الماضى إلى أن إحساس الشاعر المتوقد، وقدرته على أن يعيش فى قلب المعاناة هو ما يجعله يستشرف المستقبل بعاطفة الحب المنتشرة فى أنحاء ديوانه (سمريات) فالحب كما يراه العشماوى لدى الشاعر هو (عملية صراع من أجل البقاء والتوازن النفسى).(١)

بدأ العشماوى برصد مجموعة من القصائد التى تحمل تيارًا من الأسى، والحزن بداية من قصيدة (امرأتى وأنثاه) ، وقصيدة (تمزقنى احتمالاتى) إلى قصيدة (أحضان السعير) التى تجسد جميعها مدى الإحباط الذى يعانيه الشاعر باحثاً عن الطهر، ويث الشاعر لواعج نفسه فى قصيدة النورس:

البحر مثلى وحيد فى مواجعه

وقد تعنكب فى أشواقه مرحُ (٢)

فقد استخدم الشاعر روى الحاء المضمومة بمثابة الصرخة من أعماقه للحزن لما وصل إليه الإنسان فى الحياة المعاصرة من معاناة واقعه، وهنا تتضح (النقطة التى يتماس فيها الشاعر مع محنة الإنسان، ليست نقطة خارجية نائتة على السطح، بل هى فى حقيقتها، تداخل محتدم ينضخ بالدم، والحرارة، والشفافية) (٣). وتظهر هذه المعاناة فى اجترار الماضى، والواقع المعاصر من خلال استخدام الشاعر للأفعال المضارعة: (تهوى/ نعفو/ تهددنا/ نصحو/ نمضى/ تتباعت الخ) ، ويأتى الاستفهام معبراً عن حيرته، والحاجة إلى استشراف وميض الأمل من خلال نداءاته المتكررة : (يا شعر/ يا أحلى/ يا حزن) كما

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: رؤية فى شعر أيمن صادق ، شعراء الإسكندرية ، ص٩٩.

(٢) أيمن صادق: ديوان سمريات، ص٢١.

(٣) د. على جعفر العلاق: فى حداثة النص الشعرى (دراسة نقدية)، ص٣٢.

يعمد إلى التزام حرف المد بالألف قبل التاء المكسورة فى قصيدته : (وماذا بعد؟) متمثلة فى كلمات الضرب (مولاتى/ كتاباتى/ أبياتى) .

وهذه الظاهرة يبدو للباحث أن الشاعر أيمن صادق قد كررها فى عدة قصائد أخرى غيرهذه القصيدة [1] ففي قصيدة: (وما قتلوه) التزم فيها الياء قبل روى الهاء الصعب، وكذلك فى قصيدته (حصار) التزم فيها ألف المد قبل روى الراء المفتوحة، وفى قصيدة (وضوء)، التزم فيها المد بالألف قبل روى النون، وهذه الظاهرة جديرة بأن يشير الباحث إليها؛ لأنها ظاهرة قديمة، لكنها تاتى فى شعر الجيل الجديد الذى يمثله الشاعر "أيمن صادق" عفوية، ومحتفظة فيها اللغة بعاطفة متأججة، ومشحونة متفجرة بالصراع فهى (لغة حية ناطقة بكل خلجات الشاعر، فلن يكون الشاعر شاعرا إلا إذا صدرت ألفاظه من أعماق روحه).[2]

ويلتفت العشماوى إلى كون الشاعر يصهر تجربته فى القالب العمودى محاولاً التجديد من خلاله فى بإحداث تلازم موسيقى داخلى بين الفكر، والتعبير، والعاطفة التى تهيمن على أرجاء القصيدة فتلونها بلون واحد معبر. كما عمد الشاعر إلى محاولة كتابة الشعر العمودى فى صورة سطر شعرى في "قصيدة حصار" ، وإن كان قد سبقه إلى ذلك الشاعر "نزار قبانى" في بعض تجاربه الشعرية، وبلند الحيدرى فى قصيدة (قيثارة الأمل)،[3] وغيره من الشعراء. والشاعر الحق هو الشاعر الذى (يصغى إلى نبض الحياة ويسجل خلجاتها، وقلبه يردد صداها... فإلهامه من داخله، ووحيه من ذات نفسه، وحين تنضج أفكاره وعواطفه يجد أكسيتها اللغوية حاضرة فى ذهنه، فيشكلها بما

---

(١) أيمن صادق: ديوان سمريات، قصائده: (وماذا بعد) ص ٤٣، (وما قتلوه) ص ٧٤، قصيدة (حصار) ص٦٨، (وضوء) ص ٦٤، (تمزق) ص ٧١.

(٢) د. العشماوى: رؤية فى شعر أيمن صادق، شعراء الإسكندرية ، ص ١٠٢.

(٣) د. عبد الرضا على: موسيقى الشعر العربى قديمه وحديثه دراسة وتطبيق فى شعر الشطرين والشعر الحر : ص ٤٥-٤٦، (والقصيدة من بحر الكامل تكتب عموديا كالأتى:

كل له قيثارة إلا أنا   قيثارتى فى القلب حطمها الضنا)

يملك من طاقة فنية)[1]، فالشاعر "أيمن صادق" مزج الحب بالمأساة مصوراً كيف تثور براءة الطفل، فالطفل لديه بركان لا يلبث أن يثور بعد سكون لحظى:

أهدهد طفلا يثورُ بصدرى ∴ يحصى الثوانى عذاب انتظارى[2]

وتبدى استشرافه للمستقبل مع بصيص الأمل بالومضات الإيمانية التى فيها بعض الإشارات القرآنية ، والتي تصل إلى حد الاقتباس ، ويوظفها ببراعة داخل النسيج الشعرى:

إن شاء الله سيجمعنا ويبسر من بعد العسر
وتعالى نسعى إلى غدنا إن الإنسان لفى خسر
إلا من أخلص نيته وتوضأ من نبع الصبر [3]

كما أن قصيدته: (هل تبيض الديوك فى مدريد) تجسد سخريته من واقعه المعاصر يجسدها من خلال رؤيته مستخدماً روى القاف المعبر عن مدى الجرح المزمن من ضياع مجد العرب فى قرطبة، وبعدها فلسطين محاولاً تجسيد الوجدان الجماعى العربى من خلال ذاته، ولا يجد مفرا من الهرب :

فكيف أهرب من عشقى ومن وجعى ∴ أنتِ فيَّ.. وقدامى، ومن خلفى[4]

كما يعمد لتعميق حالته الشعورية لاجترار الماضى، ومعاناته إلى المنولوج الداخلى، ويجعل الحوار بينه،وبين ذاته من خلال قصيدته:(طيرته)مستخدماً كلمات معبرة (تقول/ فكانت/ تهجيت)، ويعمد فى معظم قصائده إلى الروى الساكن،والمضموم، والمكسور أكثرها (فشعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين، وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة، وشعراء الفخامة يميلون إلى

---

(١) د. شفيع السيد: نظرية الأدب، دراسة فى المدارس النقدية الحديثة (القاهرة، مكتبة الآداب، ط أولى، ١٤١٩م-٢٠٠٨م، ص ١٥٢).
(٢) أيمن صادق: ديوان سمريات (حصار)، ص ٦٩.
(٣) المصدر السابق: ص ٦٣ (من قصيدة تعالى).
(٤) نفس المصدر السابق: ص ٨١.

الضم؛ ليناسب تحدياتهم وقوة شخصياتهم)[1] ،ولعل ما رصده الباحث لهذا الشاعر في هذا الديوان هو اعتماده على بحر البسيط بثماني قصائد تمثل ٤٢% من جملة قصائد الديوان (٢١ قصيدة).

وجاء بحر الوافر في المرتبة الثانية بنسبة ٢٢% تقريبا، ثم جاء بحر المتقارب، والكامل بثلاث قصائد لكل منهما ويمثلان ١٥% من جملة الديوان تقريبا، وتساوى المتدارك، والرجز لكل منهما قصيدة واحدة بما يعادل ٧% تقريبا، ومن خلال هذا كله اختصر الشاعر رؤيته التي يحياها لدفع ذاته إلى الأمل، والدفع بها في لغة حوارية إلى الأمام : (فإما أكون/ وإما أكون/ وإما يكفن عمرى العفاء) [2].

وإن توظيف الشاعر أيمن صادق للرمز يختلف عن غيره من الشعراء، فإذا كان السياب قد استخدم رمز المسيح لكي يفصح عن آلام ذاته، ويرمز بدلالات النداء للآخرين، فقد استخدم أيمن صادق هذا الرمز بمدلول إسلامي معبرًا عن مأساة حقيقية بحجم هذا الكون ملتزما الياء قبل روى الهاء بما يشع من أصداء، فيلغى دلالة الرمز عند السياب وغيره؛ ليقيم رؤية حقيقية لهذا الرمز فقد (ظل هذا الرمز لدى السياب، وسواه من الشعراء، رمزاً مسيحيا بدلالة صلبية قديمة مشعة لا يمكن اقتلاعها تماماً)[3]. كما ينحو الشاعر إلى اعتماد صورة نادرة لبحر الوافر فيأتي في ضربه بتفعيلة (مفاعلتن) كاملة في قصيدته: (أصداء محترقة) [4]، وبالتالي فإن الشاعر يندرج في قائمة شعراء الأصالة والمعاصرة برؤية رومانسية معتدلة لا تجنح للقنوط ، وبقدر ما تحمل عاطفته من صدق تتبلور صوره ، ويحاول أن يوحد بين الرمز الأدبي، والرمز الديني برؤية تراثية خالصة (فالتفرقة إذن بين الرمز الأدبي والرمز الديني أشق، لأن المسافة بينهما أقصر خصوصا إذا ميزنا من الرمز الديني الاستعمال الصوفي البحت) [5]، ومن هنا تتضح معالم الشاعر.

---

(١) د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعرى : ص ٧٧ .
(٢) أيمن صادق: ديوان سمريات ص ٩٤، مقاطع من أغنية البجعة.
(٣) د. على جعفر العلاق: في حداثة النص الشعرى ، ص ٤٩.
(٤) أيمن صادق: المصدر السابق، ص ٨٣.
(٥) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية (بيروت، دار الأندلس، د . ت . ط، ص ١٥٥).



• ظاهرة الإفصاح عن الذات المؤنثة:

تعددت صور الإفصاح عن الذات المؤنثة عند الشاعرات المعاصرات ومن أبرزهن : سعاد الصباح فقد قدم العشماوى دراسة لديوان (امرأة بلا سواحل) حيث تخير القصائد التى تميزت بظهور وزنها الإيقاعى بشكلٍ واضح تاركاً ما خالف ذلك على الرغم من أن الشاعرة حققت تمرداً على الشكل والمضمون ؛ ففى الشكل حققت تمردا مثل شعراء الشعر الحر بجانب التمرد على الشكل العروضى فى بعض قصائدها، ومنها قصيدتها (بصمات) حيث جاءت بست حركات فى قولها: (كشجرة ياسمين) مع مزجها تفعيلات المتدارك ، والكامل بداخلها، وكأنها أرادت أن تجعل من قصيدتها كبصمات البحر الذى يمحو أثرِ كل شيء يمر عليه من خلال موجه الهادر فحققت الشاعرة تمرداً فى المضمون، وهو الأكثر تميزاً ؛ لكونها تعبر عن تجربة لها رؤية (تتجاوز السطح إلى الأعماق حيث ترى العالم فى حيويته، وبكارته، وطاقته على التجدد) [(١)]، وعبرت من خلال قصائدها التى توزعت على أربعة أبحر فكتبت على الرجز ثلاث قصائد، وعلى الكامل ثلاث قصائد، وقصيدتين على المتقارب، وقصيدة واحدة على الرمل فى هذا الديوان فى حين أن بحر الرمل شكل نسبة كبيرة فى معظم دواوينها، ويليه الرجز، والمتقارب، والمتدارك، فقد كتبت دواوينها على تسعة أبحر فقط، وذلك يوضح أن النزوع الشعرى لدى الشاعرة يتلون وفق الموقف الشعورى، ويتناسق معه[(٢)].

وإذا كان ما ورد إلينا من شعر طرفة بن العبد يحتوى على ٢٥% من بحر الرمل، وكانت قبيلته تعيش فى منطقة الخليج، ويبدو للباحث أن هناك توافقاً بين طبيعة سكان هذه المنطقة ، وهذا البحر الشعرى وتملك الشاعرة معجماً لغوياً صافياً توظفه فى صور بديعية لها من الطرافة، والجدة، والمفارقة.

---

(١) فاضل خلف: سعاد الصباح الشعر والشاعرة، (الكويت، منشورات شركة النور للصحافة والطباعة، ط أولى، ١٩٩٢م، ص ١٦٩).

(٢) برهان بخارى: سعاد الصباح دراسة جديدة (الكويت، شركة النور، ط أولى، ص ١٦٣ ، بتصرف).

وتعمد إلى التكرار للجمل ففي قصيدتها (إفتراضات)[1] تكرر: (إذا ما افترضنا ماذا أكون؟) كما تجسد روح الصراع مع أمواج الحياة؛ لإثبات حق المرأة في الوجود الإنساني، فالحب الإنساني ترمز له بالقمر، والإهمال من الرجل للمرأة هو الواقع الذي رمزت له بالوحش، فقد اختارت الشاعرة (أن تسبح ضد التيار، وتواجه العواصف... وتجاهر بما لم تستطع شاعرة عربية أخرى أن تجاهر به)[2]. وتحاول الشاعرة أن تغلف ثورتها على المألوف بلغة الحب من خلال لغة حية قادرة على بث الحرارة، والحيوية، والدهشة ففي قصيدتها إفتراضات تفصح عن ذلك بصيغ الاستفهام الاستنكاري: (وكيف أقول بأنني أنثى ؟/ إذا لم أخبئك تحت الجفون/ وما قيمة العشق يا سيدي/ إذا لم يسافر ببحر الجنون).[3] واللافت أن خطاب الشاعرة تميز بصورة ممتدة في كل قصيدة تخضع لإحساس مهيمن لخلق صورة كلية من خلال تشظي جزيئات الصورة داخل العمل الفني، وتلتحم بالرمز مع تعدد الصور الصوتية المعبرة عن الذات الأنثوية التي تتفنن في الخيال؛ لتوليد الصور في خيال نشط تستجيب له في عفوية التجربة الشعرية.[4]

ويبدو للباحث أن الشاعرة سعاد الصباح، والشاعر نزار قباني يمثلان وجهين لعملة واحدة، وهي الثورة على المألوف، واستخدام لغة سهلة تعتمد على التشخيص، والتخيّل، وتقترب من لغة الحياة اليومية.

وإذا كان نزار قباني عبر عن صوت المرأة، فقد عبرت سعاد الصباح عن المرأة بذاتها الشاعرة حتى بلغت حدة روح التمرد لديها على الشكل العروضي في ديوانها الأخير الصادر في ١٩٩٩م بعنوان: (القصيدة أنثى، والأنثى قصيدة)، وبرغم قدرة الشاعرة على ضبط

---

(١) سعاد الصباح: ديوان لمرأة بلا سواحل (الكويت، دار سعاد الصباح، ط أولى، ١٩٩٤م، ص ٣٥).

(٢) أ.د. فوزي عيسى: القصيدة أنثى والأنثى قصيدة قراءة في شعر سعاد الصباح (القاهرة، دار الجميل، ط ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، ص ٣).

(٣) سعاد الصباح: المصدر السابق، ص ٣٥.

(٤) أ.د. فوزي عيسى: المرجع السابق، ص ١٧٢-١٧٤ (بتصرف).



الجانب الإيقاعي بكل سهولة، فربما أرادت بذلك أن تحدث مفارقة لجذب الانتباه لهذا التمرد بهذا الشكل المتمرد على الأوزان الخليلية، فهي كما أكد العشماوي تحمل رسالة (تنادى بالانتصاف للمرأة في حقها في التعبير عن مشاعرها من ناحية ، وفي حقها في إبلاغ صوتها حراً يحمل إيجابية الرفض، وحرية الإفصاح).[1]

حيث استطاعت الشاعرة أن توظف أدواتها الفنية لخدمة مضمونها الفكري بحيث تتدفق (الرموز، والصور، والمحسنات البديعية التي نأت عن القيام بوظيفة الزخارف بتحولها إلى عناصر حية متفاعلة في جسم القصيدة).[2]

وتعمد الشاعرة إلى توظيف حرف السين للتعبير عن صرخة مدوية متصلة ؛ لتلفت أنظار المجتمع فقد (حرصت شاعرتنا على أن يكون صوت المرأة جرّا طليقا، وقادرا بشجاعة على المجابهة، والإصرار، وربما التحدي أيضاً في الحديث عن العلاقة بين الرجل، والمرأة)[3]؛ فقصيدة (ثورة الدجاج المثلج) تجسد فيها المفارقة بين الدجاج المذبوح الذي لا حراك له، وروح الثورة معبرة عن روح المرأة العربية المقهورة، وفي قصيدتها (امرأة بلا سواحل) عبرت عن الروح الثائرة المتمردة التي لا تركن إلا على أساس من العدل القائم على الحب المتبادل مستخدمه لغة الحوار، والنداء، ومستدعية تراث (تغلب ووائل)، وتوظفه في خدمة ما ترمي إليه، وتحاول أن تكون قصائدها فيها طبيعة البحر الهادر، والسكون المؤقت: (يا سيدي لا تخش أمواجي ...... ولا مواجعي/ ألا تحب امرأة ليس لها سواحل).[4]

وتحاول الشاعرة توظيف التمرد في لغة تقترب من لغة الحب ، والثورة معاً مصورة المفارقة بين الواقع، والمأمول لديها، وهذا

---

(١) د. محمد زكي العشماوي: قراءة في ديوان امرأة بلا سواحل، مخطوط، ص ٥.
(٢) المصدر السابق : المخطوط ، ص٥.
(٣) المصدر السابق : المخطوط ، ص ٥.
(٤) د. سعاد الصباح: ديوان "المرأة بلا سواحل" (الكويت، دار سعاد الصباح، ط أولى، ١٩٩٤م، ص٧٢).

أحمد حسين

التواصل الذى تحدثه الشاعرة (يخترق أعماق النفس حتى لتبدو كل قصيدة تكتبها كأن القارئ على وشك أن يقولها لو كان له لسان شاعر من خلال رؤيتها للحياة التى لا تكون إلا بالحب المترفع عن الرذائل، والمذلة، ومن هنا تحاول الشاعرة الإفصاح بصوت مسموع فى كسر القيود). [1]

ومن هنا يبدو للباحث أن العشماوي يركز في نقده للشعر على اللغة ، والفكر، والصورة الكلية التي يدعمها إحساس واحد يهيمن عليها ، وهذا الأمر يزداد وضوحاً بدراسة الباحث لنماذج من دراسات العشماوي النقدية لنصوص مسرحية، وقصصية في الفصل القادم .

(١) د. محمد زكى العشماوى: المصدر السابق، ص٢.

الفصل الثالث

"نقد النص المسرحي والقصصي"

- نقد المسرحية .
- أسطورة أوديب لصوفوكليس ، و تحليل برنارد نوكس لها .
- " أوديب " عند توفيق الحكيم .
- " بيجماليون " عند برنارد شو .
- " بيجماليون "عند توفيق الحكيم .
- مسرحية الذباب لسارتر .
- نقد القصة والرواية عند نجيب محفوظ .
- محمود حنفي وروايته " حقيبة خاوية " .
- فتحي الإبياري والقصة القصيرة .

• نقد المسرحية :

ينظر العشماوى إلى أن للمسرح رسالة سامية لا تنحصر في الفكر بمفرده، ولكنه يبلغ مراده إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره بجانب رسالته تجاه المجتمع في عمل مسرحي متكامل له جمهور، وكاتب، وناقد يقوم، ويوجه. وإن صعوبة العمل المسرحي تصبح من السهولة عند من يستطيع (الكشف عن الجوانب الخيرة من الطبيعة البشرية، ويبرز الدور الهام الذى تقوم به الشعوب فى خلق التاريخ وتطوير العلامات الاجتماعية ولا يحصر نفسه فى التافه العابر من الأمور، والمبتذل من القيم).[1] ويتوجب على كاتب المسرحية أن يتدارس المذاهب الفنية المعاصرة للمسرح، ويكون على وعى كامل بها، ويلتقط أبرز خصائص هذا الفن فى اقتدار، وعين المؤلف على الهدف الذى قصده، وقيمته فى نظر الحياة، ووسائله التى استخدمها لتحقيق عنصر الوحدة الذى يفضى إلى تماسك المسرحية معتمدا على الصراع الواثب محققاً الصدق الفنى.[2]

وأما عن أصول تفسير النص المسرحي فللعشماوى رؤية ثاقبة فى كونه بتعقب المؤثرات كافة التى أثرت فى كاتب النص من أين استوحى فكرته؟ وما مدى اقتباسه من التاريخ ؟ ، وإلى أى مذهب ينتمى هذا النص؟ مع تتبع لخطوات تكوين البناء الفنى من خلال الحوار، واللغة، والشخصيات، والعناصر الإيحائية المستخدمة، ودلالتها، وزمن المسرحية فى عرضها مع دراية الناقد بالأعمال المسرحية فالبناء الدرامى هو (حصيلة لتفاعلات المضمون، وحيوية خلاياه، وكلما كان المضمون الفكرى مرتبطاً أساساً بخط رئيسى يلعب دور العمود الفقرى لجسم العمل الفنى، وبقية الخطوط تلعب دور الأعصاب، والشرايين، والخلايا؛ لتجسيد الخط الرئيسى، وبلورته ساعد هذا كله على إخراج الشكل الدرامى بالأسلوب الجمالى المطلوب).[3]

---

(١) د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٢، ص٢٧٣).

(٢) د. محمد مندور: الأدب وفنونه: ص١٢٥:١٢٣ بتصرف.

(٣) د. نبيل راغب: النقد الفنى، (القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك ١٣٥، ص٣٣).

والبناء الدارمي هو ما يحدد نضج العمل الفني، ويحكم عليه. وهو الخط الفاصل بين الفن، وما ليس بفن بما يشمله من أدوات، ومكونات من حبكة، وحوار، وشخصيات، وأحداث تتطور من خلال الصراع مع جعل الفكرة تنبع من نسيج العمل الفني.

وفي تعليق العشماوى على نقد الناقد "توماس دى كونس" في مقاله: (الطرق على الباب في مأساة ماكبث) يرى العشماوى أن الطرق على الباب وسيلة لفهم الجريمة، وتحليلها كما أن هذا الناقد وجدلها تفسيراً خاصاً إنه (يعكس عنده شعوراً خاصاً بالرعب يزيد من إدراكه بعمق الجريمة... فقد أدرك الناقد أن الطرق على الباب قد أضاف إلى الجريمة عمقاً جديداً، فليس الرعب الذى يحس به النظارة عقب قتل "دانكن" هو ذلك الرعب الناشئ عن إثارة غريزة البقاء عند الإنسان) [١].

لعل إعجاب العشماوى بمسرح شكسبير يرجع إلى قدرته على أن يدخلنا إلى عالم تنحصر فيه المشاعر، وتنفصل تماماً عن الحياة العادية، والخروج على الطبيعة الخيرة، وتجسيد للحظة قاتمة، وبالتالى (فإن روح، وشكل الدراما التى أبدعها تنتج من غرضه الأساسى؛ لتحريك جمهور بطريقة ما، وإلى درجة مقررة إلى حد بعيد، ومظهر المسرحية هو مفتاح شكل المسرحية) [٢]. ومع أن كل جزئية فى النص المسرحى لابد وأن تكون ذات دلالة، وتتكامل مع الجزيئات الأخرى لترك أثر كلى متكامل للأثر الفنى، فإنه من واجب الناقد عند العشماوى هو أن (يتتبع كذلك الصور، والمجازات ففى كل مسرحية لغتها المجازية التى تحتاج منك أن تتبعها لتجمع من خيوطها قسمات العمل الفنى وروحه ومغزاه)[٣]، ثم ينتقل العشماوى إلى عامل مؤثر فى نقد العمل المسرحى وهو عامل اللغة صوفوكليس قبل شكسبير استخدم المجاز فى لغة المسرح، فأضاف أبعاداً أخرى فجميع صور النص

(١) د. العشماوى : دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، ص ٢٧٦.
(٢) أحمد زكى : اتجاهات المسرح المعاصر الكتاب الثانى، الصورة الإبداعية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨م، ص ٢٣٨).
(٣) د. العشماوى : دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص ٢٧٩.

المجازية، والرمزية تخفى دلالات عميقة حتى اسم البطل (أوديب = oidipus) قد تكرر كنوع من السخرية، ودلالة كلمة (القدم) على التشويه الذى أصاب هذا الملك المنبوذ مع الوضع فى الاعتبار من أن طبيعة المسرحية اليونانية تختلف عن طبيعة المسرحية الحديثة (إذ تجتمع فيها أربعة فنون: الغناء، والرقص، والموسيقى، والحوار)[1]. وفى مسرحية "هاملت" يجد العشماوى أن الصور كلها مشتقة من موضوع المرض، والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل الأب مع ملاحظة هامة فى كون الرجل الذى يرتدى ثياباً لا تلائمه ما هى إلى صورة للرجل المختلس للعرش، وفى مسرحية "الملك لير" يرى أنها تسودها استعارات لحيوانات مفترسة للتعبير عن إنعدام قوانين الإنسانية. ويلاحظ العشماوى أن الرمز، والخيال عن طريق الاستعارات، والمجاز، والتشبيهات يخلق إحساساً واحداً مع طول المسرحية فى عالم تتحرك فيه الشخوص فى تناسب مع عاملنا الطبيعى، فالصورة الكلية للمسرحية (ينبغى أن تتجزأ إلى صور أصغر للأجزاء المختلفة للمسرحية ... ولا يجب أبدا أن يتوقف المخرج فى بحثه عن صور، وعليه أن يؤسس فيضانا مستمرا من الصور التى ستحافظ على أن يكون فى حالة إبداعيه)[2]. والتأثير الكلى للمسرحية إذن يتمثل فى وحدة الانطباع الذى يتأتى من مجموعة العواطف المتغلغة فى السياق المسرحى كله.

ويكشف لنا العشماوى عن طريقة معرفة توجه الكاتب سواء كان رمزياً، أو واقعياً، وذلك بالنظر إلى لغة المؤلف، وطريق الحوار الذى نسجه داخل مسرحيته، وبالنظر إلى الأسلوب المتكون فأسلوب المأساة لا يصلح لأسلوب الكوميديا، والعكس صحيح.

ولغة المسرحيات على اختلاف موضوعاتها فالمسرحيات التى تتناول الكون، أو الفلسفة هى أميل للرمز، والإيحاء فى لغتها بينما المسرحيات التى تتناول صراع الإنسان مع الحياة تكون لغتها لغة

(١) د. هند قواص: مدخل إلى المسرح العربى (بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ط ١٩٨١, ص ١٢٨).

(٢) أحمد زكى: المرجع السابق، ص ٢٥١.



الحياة اليومية. ويحدد العشماوى وجهة نظره من اللغة المسرحية عامة فى أنها ينبغى أن تكون لغة تفصح عن الشخصية بسماتها، وقسماتها، وملامحها (فلا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول : إن العامية أفضل من الفصحى فى الدلالة على الأفكار، والأشخاص.

كما لا يجوز أن نقول العكس دائماً، فاللغة الناجحة هى القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء عامية أم فصحى).[1] ويلفت العشماوى النظر إلى أن نقد المسرحية المكتوبة يمكن من خلاله معرفة الكاتب، وإلى أى مدرسة ينتمى من خلال دراسة النص، وأحداثه، وشخوصه ؛ فناقد المسرحية يحتاج إلى المعرفة التامة (بحركة التطور التي تطرأ مع كل مذهب فقد تجد في بعض المسرحيات الواقعية بعض الخيوط التي ما تزال تربط الواقعية بالرومانسية ، وتشدها إليها ، وقد تسيطر الواقعية على طائفة من الكتاب فترة زمنية معينة ثم إذا بدأت إذا نهذه الواقعية قد بدأت تتلاشى ، وتحل محلها ألوان أخرى كالواقعية أو الرومانسية الرمزية)[2] . ويوضح العشماوى أن الاتجاه الكلاسيكى تمثل شخوصه نمطاً تقليدياً مألوفاً، ويسقط كل ما يتصل بالتصوير الجزئى، والمعانى الكلية كالحرية، والعدل، والفناء، والبقاء مبيناً صراع الإنسان مع القوى الكونية، وأما شخوص الاتجاه الرومانسى تجنح لتصوير غير المألوف كالمثالى، والفريد، وفردية البطل، وبسلوكه يتحدد مصير الصراع الذى يكون غالباً ما بين العناصر المكونة للشخصية مع قوى من القوى، ولاسيما الصراع بين الحب والواجب، أو بين الفرد والجماعة فشكسبير يعطى شخصية هاملت خصالاً غير عادية لها طبيعتها الخاصة، ويخلع عليها ما يقارب الوجود الحقيقى فى حين أنها للشخصية النادرة. والشخصية الواقعية تعطى ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من المجتمع، أو صورة لمجتمع عن طريق شخص ما بل إن هناك تداخلاً قد يحدث فيتم المزج بين الواقعية، والرومانسية حتى أنها بذلك تتلاشى بدخول الرومانسية عليها، أو الرمزية فتصبح الواقعية الرمزية والحقيقة فى أن

---

(١) د. العشماوى: ، دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص ٢٨٢.
(٢) نفس المصدر السابق : ص ٢٨٤.



المغالطة كما يشير العشماوى تكمن فى نظرة البعض إلى كون الواقعية نقيض المثالية، ولكنها تركز على نظرة الإنسان للحياة برؤية محددة وهى فلسفة معينة للحياة، وللإنسان على هذا الوجود. وناقش العشماوى هجوم الاشتراكيين على المذهب الطبيعى كونه صادراً عن نظرة الطبيعيين للإنسان بأنه حيوان فى جوهره مركزين نظريتهم إلى أن واقع الإنسان إلى حاجاته العضوية، وغرائزه فإن صح أن للغرائز تأثيراً على ميل حياة الإنسان عن الاعتدال؛ فإن هناك أشياء أخرى لها تحتل تأثيراً كبيراً على التفكير والسلوك الإنسانى، ومنها عناصر تتحكم فى العمل المسرحى بل في الأدب بصفة عامة ومعنى هذا (أن الأدب يقوم على عناصر بعضها بمثابة المادة : الحياة والفكر والخيال والعاطفة ، وبعضها يتحقق في التكوين أي بناء العمل الأدبي من هذه المادة ... فإذا كان المقصود بالمحتوى الأفكار والعواطف التي يشتمل عليها العمل الأدبي ، فإن الصورة عندئذ تشمل كل العناصر الشكلية التي تعبر عن هذا المحتوى) [١].

ومع ظهور حركات مثل الوجودية والواقعية الجديدة، ومسرح الطليعة، وهو المسرح الذى يضم مثقفين من فرنسا تزعمهم يونسكو، وبيكيت، وتأثرها بروح العصر وما اعترى الإنسان من حيرة، وقلق، وعدم وجود دافع للطموح، ومن هنا فإن عنصر الشخصية فى المسرح هو الذى يحدد توجه هذا الفن فلابد لفهم هذا التوجه بدراسة أبعاد الشخصية، والتى حاول بعض النقاد ومن بينهم د. محمد مندور جعلها فى ثلاثة أبعاد تتمثل فى: البعد النفسى، والبعد الجسمى، والبعد الاجتماعى، وبمعرفة ذلك تكمل صورة كل شخصية، وتصبح الشخصيات (حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة، فتصبح شخصيات مقنعة) [٢].

والمسرح العبثى يتضح فيه الإحساس بالانعدام للنظام، والمعنى فى الحياة، وهو ما تمثله شخصيات تحاول الخروج على النظام

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه : ص ٢٣، ٢٤ .
(٢) د. محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ٩٩.



التقليدى لحياة الإنسان، ووجودك بعدما صار الصراع ما بين الإنسان المعاصر، والظروف غير المنطقية، والرغبة فى تغيير الواقع، والمألوف، وهو ما جنح إليه مسرح الطليعة[1].

ومن ثم يرى العشماوى أن الناقد المسرحى يجب أن يكون على دراية بمراحل مدارس المسرح المختلفة من اليونان حتى الآن مع دراسته لأنواعها من مأساة، وملهاة، وبما فيها من نماذج بشرية، وتجعل له طابعاً ذوقياً، وإن كل عنصر من عناصر العمل المسرحى يمثل خطاً فى العمل الفنى، وكل خط تتفرع عنه خطوط أصغر، فمثلا عنصر الشخصية يمثل خطاً كبيراً يتفرع عنه مواصفات الشخصية، ودورها فى العمل المسرحى؛ فإن (كل هذه الخطوط الكبيرة تمثل التحام خطوط أصغر، وذلك هو ما يحدث فى كل مسرحية، وبالنسبة لكل دور إن الحياة فى عالم الواقع هى التى تبنى الخط أما على المسرح فإن مخيلة المؤلف الفنية هى التى تخلق الخط فى صورة تشبه الحقيقة) [2].

ويضع العشماوى فى الاعتبار نقده للإخراج المسرحى بالنظر للنص المقروء، والنص المنفذ على خشبة المسرح؛ ليكتشف الناقد مدى فهم المخرج للعمل، ومدى قدرته على تصوير الأفكار، وتجسيدها، وإظهار كل عناصر العمل المسرحى فى مكانها الصحيح من المسرحية، ونقد الإخراج يتناول فهم المخرج للرواية، طريقته فى استخدام المخرج للوسائل المسرحية، وحسن اختيار كل ممثل الدور المناسب له[3]. وإذا كان كاتب المسرحية يراعى اعتبارات كثيرة للعمل المسرحى من إخراج، وخلافه فإنه لا يستطيع أن يتحكم فى العمل الفنى تحكماً تاماً؛ لذا فإن المخرج هو الذى يكمل هذا الدور فالمسرح (يزاوج بين الكلمات المسرحية، وعناصر التجسيد، ولا يحيا الحياة الصحيحة إلا بوجود النظارة، الذين من أجلهم كتِبَ النص، وأخرج بل

---

(١) د. العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص ٢٨٨ بتصرف.

(٢) ستانسلافسكى: إعداد الممثل ترجمة: د.محمد زكي العشماوى، ومحمود مرسى، مراجعة: درينى خشبة (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت. ط، ص ٣٣٩).

(٣) د. هند القواص: المدخل إلى المسرح العربى ، ص ١٤٨ بتصرف .

إن النظارة هم الذين يحددون قدرة المسرحية ومصيرها).[1] وإذا كان لكل مسرحية توجه معين فإنه لابد أن تتوافر فيها وحدة الموضوع حتى تخلو من التفكك، والتشتت، وإذا كان المسرح فن غايته تصوير الجانب الإنساني، وما فيه من ملامح، وتوجهات؛ فإن هذا الفن (متشعب الاتجاهات وملئ بالتطور، وغني بالعناصر والأنواع، ووعى الناقد بهذا كله ضرورى حتى ولو كانت الزاوية التى سيعرض لها فى النقد جزئية أو محدودة) [2]، فيتوجب على الناقد المسرحي كشف الروابط التى تربط بين المسرحية، وعصرها وغيرها من المسرحيات المعاصرة لها، ودراسة حياة المؤلف، وثقافاته، وملابسات عصره، ومصادر المسرحية فى بطون الكتب مركزاً على ثلاثة عناصر مسرحية، وهى التى تكشف عن كافة العناصر الأخرى فى المسرحية، وتوضح الترابط الناشئ فى المسرحية فى مصداقية ألا وهى: (الحوار، والصراع، والحركة) وهى (العناصر الجوهرية التى تميز فن المسرحية عن غيره من الفنون)[3]، وتكشف عن الشخصيات، والحدث، والصورة، واللغة، والوحدة العضوية من عدمها، وتبين مدى تماسك البناء الدرامى للعمل الفنى.

وجملة القول فالنقد المسرحي هو النقد الذى يتمثل فى بيان مواطن الضعف، والقوة فى العمل المسرحي وينصب على (المبادئ العامة، والمعايير النقدية التى تقوم كتابة المسرحيات) [4]. وقد يجنح إلى المقارنة بين الأعمال المسرحية؛ إظهار مدى تميز عناصر العمل المسرحي، وإمكانية المعالجة للبناء الدرامى للنص المسرحي.

---

(١) د. محمد الدالى: الأدب المسرحى المعاصر (القاهرة،عالم الكتب،ط أولى، ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م، ص١٨).

(٢) د. العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص ٢٩٣.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص٢٥٠.

(٤) مجدى وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب: ص١٤٨.



- "أسطورة أوديب لصوفوكليس وتحليل برنادرفوكس لها":

إذا كانت المأساة اليونانية قد بلغت قمتها على يد صوفوكليس ،وإيروبيدوس، ولم يبق منها غير سبع مآسٍ فقط؛ لأنها كانت فى فترة قبل ميلاد المسيح فى القرن الخامس وموضوعها من خلال (الأساطير والخرافات التى ورثها اليونان من أسلافهم... بل أدخلوا عليها تغيرات وإضافات؛ لأن الأسطورة اليونانية كان تتضمن عدداً من القصص الغامضة المتشابكة، لذا كان على الشاعر أن ينسقها، ويعدها فى صورة قصة واحدة تتناول أحداثاً متتالية تنتهى بعقدة مثيرة).(١)

إن مأساة المسرح الإغريقى تمثل صراعاً غير متكافئ بين الإنسان، وقوى تفوقه بما يجعل حتمية المأساة التى لها التأثير الأعمق، وهذه القوى الأربع التى كان اليونان يعتقدون فى أنها تسيطر على العالم هي: القضاء، والآلهة، وأنصاف الآلهة، وأرواح الأبطال الأولين(٢)، وإذا كان لمسرحية (أوديبوس ملكاً) تأثيرٌ بالغ حتى على مؤلفي المسرحية، والدارسين حتى حاول كثيرون وصلوا إلى ثلاثين كاتباً، وشاعراً محاكاتها، وأشهرهم "توفيق الحكيم"، "وأندريه جيد"، وأما لويس دي "مارنياك" فقد كتب المقدمة الترجمة الفرنسية لما كتبه الحكيم ، وترجمها الحكيم إلي العربية ونشرها مع الطبعة العربية وحاول مارنياك في هذه المقدمة استقصاء البحث المستفيض عن الشعراء، والكتاب المتناولين لمأساة "أوديب" على مر العصور مستنتجا أن أحداً لم يتفوق على المؤلفين اليونانيين، ويرجع العشماوى سبب ذلك إلى أنه لم يستطع أحد من المؤلفين أن يجعل للمسرح اليونانى طابعه المميز الذى يمتزج فيه الدين بالأسطورة الفلسفية؛ لأن (انطفاء هذا الشعور الدينى هو الذى خنق الأسطورة، فأزهقت فى يد الذين تناولوها

---

(١) د. محمد صقر خفاجة، د. عبد المعطى شعراوي: الأعمال الكاملة، المأساة اليونانية فى القرن الخامس ق.م (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٨٦، ص٥٨، ٥٩).

(٢) د. على عبد الواحد وافى: الأدب اليونانى ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعى (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت. ط، ص١٠، بتصرف).

من بعده، فأخذ الكتاب يحورون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة، أو أحلامهم الشخصية). [1]

وإذا كان بين المؤلفين قاسمٌ مشتركٌ هو الأسطورة مع وجود متغيرات، فصوفوكليس المؤلف الأول لها استطاع أن يوجه الأسطورة وفق مقتضيات عصره، وقد استهل العشماوي تحليله لهذه الأسطورة بسرد قصة أوديب كما أوردها صوفوكليس مبينا أن اسم المدينة (ثيبة) له دلالة فى نهاية المسرحية إضافة على "لايوس بن ليدكوس"، وهو الملك الذى أنذره وحى الآلهة بهلاكه على يد ابن يولد له فأمر حراسه بالتخلص من مولوده بقتله، و يرأف به الراعى بالمول، ويسلمه لمولاه الذى كان هو الآخر ملكا لمدينة "كورنثه" فقام بتربيته حتى كبر، واستمع أيضا بعد ما كبر من الآلهة بأنه إن عاد لوطنه سيقتل أباه، وسيتزوج بأمه، فيخرج من المدينة، وهنا يتبين تصاعد الخط الدرامى للمأساة بداية من خروجه من المدينة، ويقصد مدينة (ثيبة) فيصيبه القدر الذى لا مفر منه حيث تحدث له مشاجرة مع شيخ فى بعض حراسه، فيقتل هذا الشيخ، ويمضى، وهو لا يدرى إلا فى النهاية أن هذا الحدث هو ما أسقطه من عليائه فيما بعد إلى الحضيض، ويستطيع حل اللغز للحيوان الخطير الذى مر به، وكان جزاء ذلك هو اعتلاء أوديب لعرش المدنية، والزواج من ملكتها ولا يدرى أن هذا الجزاء هو نكبة أخرى، فالملكة هى زوجة الشيخ الذى قتله، وفى ذات الوقت أمه، وتتحقق النبوءة، وهو لا يدرى، وتلد له الملكة أبناء ثم يظهر الوباء، والقحط فى المدينة، وتخبر الآلهة بأن القحط، والوباء لن يرفعا من المدينة إلا إذا عوقب قاتل الملك (لا يوس) عدو الشعب، وبعد محاولات، ومحاورات مع الخادم، والرسول يتأكد من أنه ارتكب خطيئة قتل والده الملك، ثم الزواج بأمه، فيقتص من نفسه بفقأ عينيه، وينفى نفسه خارج المدينة، والأم تقتل نفسها شنقاً قبله.

ويتضح من هذا أن صوفوكليس يظهر أوديب مستجيباً لنداء شعبه بتتبع آثار الجريمة بلا هوادة حيث (يركز جهوده كلها لإبراز

---

(١) د. العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، ص٧٤.



خطورة هذه الحادثة بما يشيع فى نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع، وبما يبعثه وحى الآلهة من تقديس، وطاعة) (١)، وقد استطاع صوفوكليس إخراج الحركة المسرحيةِ إلى الميادين العامة، وهو ما اقتضى أن يجعل هناك حواراً مناسباً مع كل موقف؛ فالكاتب المسرحى محكوم بأن يصوغ الجمل المناسبة لمقتضى الحال فى تركيز شديد بخلاف الناثر القصصى الذى يكون أكثر حرية فى صياغة الجمل الحوارية (٢) ، وقد عاش صوفوكليس تسعين عاما، وكتب أكثرمن مائة مأساة، ولم يخلد منها إلا القليل ، وقد عدَّ أرسطو مسرحية "أوديب لصوفوكليس" قمة النضج الفنى للمسرح الإغريقى ، كما أن مسرح صوفوكليس يمثل المرحلة الثالثة لتطور الدراما الإغريقية التى مرت بمراحل النشأة حتى النضج، وذلك عن طريق التجديد فى الشكل الدرامى بإدخال الممثل الثالث في الحوار فأوديب يستمع وزوجه لقصة الرسول القادم من "كورنثه" من أخبار موت ملكها، وجعل صوفوكليس اشتراك الجوقة حسب مقتضيات الحوار، فالحوار فى جملته كما يصفه العشماوى على الرغم من طوله (لم تخرج عباراته عن التركيز من الدقة فى عبارات قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التى أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تثير فى نفوسنا الرهبة، والجزع، والجلال، والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذى يتفق، وجلال الموقف) (٣) كما أن قمة الإثارة فى تصريح "تريسياس" بالحقيقة جاء لإزالة الشبهة عنه، وعن "كريون" فى الطمع فى السلطة وبالتالى جاء الحوار انسيابيا هادرا للوصول للحقيقة المرة؛ لذا يبلغ (الصراع أشده فى نفس أوديب، ويستولى عليه قلق جارف، وتلتقى كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل التى اقترفها، فقد قتل شيخا فى طريق ذات ثلاث شعب) (٤) كما تكمن بساطة مسرحيات صوفوكليس فى حبكة كل مسرحية حيث لها هدف موحد، فالمسرحية صورة حية، وصادقة

---

(١) د. العشماوى، ، دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص٨٢.

(٢) د. محمد غنيمى هلال، فى النقد المسرحي، (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت. ط، ص٤٨، ٤٩ بتصرف).

(٣) د. العشماوى، المرجع السابق، ص٨٣.

(٤) د. العشماوى، المرجع السابق ، ص٩٩.

لعصرها مجسدة للانفعالات، والأمزجة المختلفة، وتصرفات القدر حيث تدور أحداث المسرحية حول شخصية واحدة، وبجوارها شخصيات ثانوية تصب في فلك هذه الشخصية[1] واستطاع صوفوكليس توسيع حجم الحوار الدرامى موظفا نظام المسرح الملحمى لكونه من عناصر الموروث الشعرى، فالرسول الذى يصف الكارثة التى حدثت من خارج المسرح؛ لإعطائه حرية واسعة لنقل أحداث تقع خارج المسرح بما يهدف إلى توضيح معالم الشخصية الأساسية، وتعميق المغزى المأساوي، ومدى المعاناة فمأساة صوفوكليس تهدف إلى تكثيف الحوادث فى حيز ضيق معتمدة على الحادثة الرئيسية، وما يترتب عليها دون الاهتمام بالفروع فى حين كان شكسبير يستخدم الحوادث الثانوية موازية للحدث العام؛ لإحداث تأثير غير مباشر، فالأسطورة لدى صوفوكليس لا يحاول أن يبررها، بل يجعلها تقدم نفسها قبل الحدث الدرامي، ومع تصاعد المشاهد التى تشد انتباه المشاهد لها من خلال نتيجة منطقية لهذا الحدث، وهو ما نجح فيه صوفوكليس، وفشل فيه معاصروه، ومن جاءوا وبعده، ويلخص العشماوى أبرز سمات المأساة اليونانية، وأثرها الفنى من خلال اعتمادها على الحدث الرئيسي فيها ألا وهو (نشاط الآلهة، وإن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم، والأثر الفني لهذا التركيز هو السرعة، والحسم، والتطور الواضح لفكرة المأساة)[2] حيث كان وحى الآلهة للنبوءة هو ما حدد خط سير الأحداث لهذه المأساة، وتحكم فى بقائها الفني، وتصاعدها الدرامي، وجعل أوديب يقع بين شقى رحى من كونه قاتلا للملك لايوس من ناحية، وهو والده، وزوجا لأمه، ولا يدرى إلا فى النهاية لتكون المأساة أعمق.

ويحاول العشماوى فك شفرات النص عند صوفوكليس من خلال عرضه لتحليل "برنارد نوكس" لهذه المأساة للإجابة عن التساؤل: لماذا يستحق أوديب هذه النهاية المأساوية التى لا ذنب له فيها إلا أن القدر قد ساقه إليها؟

---

(١) د. أحمد عتمان، الشعر الإغريقى تراثا إنشائيا وعالميا (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – سلسلة عالم المعرفة – رقم ٧٧ ،عدد شعبان سنة ١٤٠٤هـ– مايو ١٩٨٤م، ص ٢٥٦ بتصرف).

(٢) د. العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص١٠٩.



ويعلق العشماوى على العنــوان معتبــرا أن (أوديــب الحــاكم المطلق) هى أشد العبارات، وأقواها تهكما فى المسرحية، فإن أوديــب كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذى جاء من خارج المدينــة وظهر بسلطانها) [١]، وهو بالتالى يعتبــر أوديــب رمــزا للإنســان المتحضر الذى يصنع نفسه بنفسه، وذلك بعقلية واعية فى فك شفرات اللغز، وتعميقا لشأن الإنسان.

وناقش العشماوى مدلول الرمز اللغوى عند صــوفوكليس مــن خلال تحليل برناردنوكس فاسم البطل "أوديب" هو (إبراز للعلاقة التى تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم المقدم، وبين أوديب الحاكم المطلق العارف بكل شئ) [٢] فإذا كان الشق الثانى للاسم من الكلمة هو القدم، وقد تكرر هذا المعنى فى قول "كريون" "وتريســياس"، وعنــد الجوقة :

(إن القاتل رجل منبوذ، وذو قدم مهملة)[٣]، فإن مــا اســتوقف العشماوى هو الشق الأول من الاسم وهــو (Oidi)، وهــو يســاوى المعرفة للشخص، ورغم ذلك فإن المأساة أعلنت عن تساوى المعرفــة بالجهل لدى البشر؛ لعدم إطلاعهم على ما تعرفه الآلهــة التــى لهــا المعرفة المطلقة كما أراد ذلك صوفوكليس بعباراته المجازية، والتــى فطن إليها العشماوى من أن (الرواية لا تطالعك منذ بدايتها بالحــدث الرئيسى فحسب، وإنما تطالعك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التى تتردد عن قصد ... وعندما يدخل تريسياس تبدأ هــذه العبــارات المجازية بالتطور، والكشف عن إمكانياتها بشكل واضح)[٤]. وإذا كان صوفوكليس يجعل للحدث قيمة عكسية فالمشاهد يبصــر الشخصــية الجاهلة، ويصبح هو المشاهد العارف، ويجعل البناء الدرامى يهبط من الذروة للقاع فاللغة اليونانية الأصلية التى كتب بها النص المســرحى تكشف لنا عن أهمية البناء الدرامى باستخدامها للجنــاس، والطبــاق،

---

(١) د. العشماوى: ، دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ص١١١.
(٢) د. العشماوى: المرجع السابق، ص١٢٠.
(٣) د. العشماوى: المرجع السابق، ص١١٨.
(٤) د. العشماوي : المرجع السابق، ص١٢٢.

والاستعارة بكثرة غالبة، وأسند إليها دور بالغ الأهمية[1]، وهو ما يؤكد حقيقة المجاز فى الحوار كله، ثم يتعرض لفكرة "الجبر" التى تتعارض مع شخصية جوكاسته التى ترفض وحى الآلهة، لكنهـا تجبـر علـى تصديقه، ونقل العشماوى تعضيداً لما ذهب إليه قولهـا: (فقـد أعلـن أبولون أنه سيقتل بيد ابن يولد له منى، ومن المحقق أن هذا الابن ليس هو الذى قتل لايوس؛ لأنه هلك قبل أبيه، ومن هنا لن ألتفت إلى يمين، ولا شمال)[2]، ثم تصرخ فى نهاية المأساة قبل شنقها لنفسها اعترافـاً منها على ما رفضته بنعتها لأوديب بالشقى. فالمسرحية تناقش قضـية الجبر، وتطرحه على كونه مصادفة فى تحقيـق وحـى الآلهـة، وأن الإنسان مجبر لا مخير (فالمصادفة وحدها هى المسيطرة على أمـره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له، والخير أن يستسـلم الإنسان للحظ ما استطاع، وأن يعيش فيه مغمض العينين ما أمكن)[3].

وإذا كان صوفوكليس قد حاول إنصاف أوديب فـى مسـرحيته (أوديب فى كولونا) برفعه لمرتبة الآلهة، وجعل له قدرة على التنبـؤ بالمستقبل، وجلب الخير لغيره، وهو إثبات بأن موت "أوديـب" جعلـه مساوياً للآلهة، فالعشماوى يقارن بين الروايتين مبيناً أنهما يصبان فى خدمة هدف واحد فقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنهما هذه المرة فيهما بصيرة الآلهة مع اعتباره فى الحالة الأولى سقط مـن عرشـه، والثانية ارتفع لمصاف الآلهة، والامتزاج بعالمهم، وذواتهم[4].

ويعتمد البناء الدرامي لمسرحية (أوديب الملـك) لصـوفوكليس على أساس من التضاد فى التصعيد الدرامى للوصول للعقدة، أو للذروة "Climax" وهو انتشار الوباء بالمدينة، إضافة إلى استخدام صوفوكليس للغة المجاز التى تتردد، وبلغة سـاخرة مـن الشخصـية المحوريـة (أوديب) فى أناشيد الجوقة الذين جعل لهم صـوفوكليس دور الممثـل

(١) كمال ممدوح حمدى: الدراما اليونانية، (القـاهرة , دار المعارف سلسـلة كتابـك، عدد١٣٠، ص ٥٠، بتصرف قليل).

(٢) د. العشماوى: المرجع السابق، ص١٢٦، ١٢٧.

(٣) د. العشماوى: المرجع السابق ، ص١٢٩.

(٤) د. العشماوى: المرجع السابق ، ص١٣٤.



الثالث، والمشارك فى تفعيل الحدث الدرامي، وفى أقوال تريسياس، غيره من أن أوديب رغم ذكائه فى حل الألغاز المعماة يجهل حقيقة أمر نفسه، والتى تفاجأه فى النهاية، ويكون الحل بتلك النهاية المأساوية التى يقوم بها بنفسه ليدعم قضية الجبر، وأن للآلهة دور رئيسى فى مصائر الحياة البشرية، وهو ما حاول أن يظهره فى روايته (أوديب فى كولونا) أيضاً مع محاولته لإنصاف أوديب برفعه لمصاف الآلهة، ورد بصره بصيرة ترى المستقبل، وتجلب الخير والنفع لأهل مدينته.

- <u>أوديب عند توفيق الحكيم</u> :

ناقش العشماوى فى بداية حديثه قضية الترجمة الحرفية التى لا تغنى ولا تسمن من جوع، وبين منحى توفيق الحكيم فى تناوله لتراث الإغريق حيث حدد غايته (وهى الاغتراف من المنبع ثم إساغته، وهضمه، وتمثيله؛ لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكيرنا مطبوعاً بطابع عقائدنا هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون، وأرسطو) [1]. ويدعم هذا الرأى بضرورة التواصل الحضاري مع الحفاظ على الهوية فإنه من (خطل الرأى أن نغلق نوافذنا عن العالم، وأن نبقى محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى فى عصورها المختلفة) [2]. وقد أبقى الحكيم على مضمون مسرحية صوفوكليس، وأحداثها جاعلاً من "تريسياس" الشخصية المحورية التى تحدد مصير عائلة لايوس، فهو لا يتعرض للبناء الدرامى إلا بتعديل يخدم المعنى الذى يريده الحكيم، وأبقى على شخصيتى الشيخ، والراعى؛ ليكونا دليلاً على المصير المحتوم[3]، ويجعل لجوكاستة الملكة دوراً فى تحول التحقيق فهى رغم عدم تصديقها بالحقيقة المرة لا تريد أن ترى زوجها متهماً بالقتل، وأخاها كريون متهماً بالخيانة فى المشهد المأساوى الذى يجمعهما مع أوديب، وكريون، والكاهن زوس؛ لإخبار أوديب بالحقيقة فيجعلها الحكيم (تروى عليهم قصة الوحى الذى كان قد تنبأ للايوس بأنه سيقتل بيد ابن يولد له منهما، وكيف أنه لم

---

(١) د. العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، ص١٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٢.

(٣) وطفاء حمادى هاشم: التراث أثره، وتوظيفه فى مسرح الحكيم (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط ١٩٩٨، ص٢٨، ٣١ بتصرف).

يقتل بيد رجل واحد، وإنما قتلته جماعة من اللصوص عند مفترق طرق ثلاث) [1]؛ لينقل بذلك "الحكيم" صراع أوديب لداخل نفسه، ويبدأ فى اتهام ذاته من خلال استدعائه للراعى الذى شهد قتل الطفل، فينبئ بأن رجلاً واحداً هو من قتل الملك "لايوس"، وهو نفس ما صنعه سوفوكليس . ولقد حاول الحكيم أن يجد مبرراً للصراع الذي أوجده من خلال رؤيته إلى أن قدماء المصريين لو أقاموا مسرحاً (لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التى أقمتها عليها... لقد كان الإغريق يصارعون القدر... وكان المصريون يصارعون الزمن، أو "الفناء")[2]. والحقيقة أن الصراع الذى صنعه الحكيم فى مسرحية "أوديب" أقرب للروح الإغريقية حيث فضل هذا الصراع الذى ينبع من داخل النفس فى تأثر بالغ بالروح الإغريقية فى عنصرى العقدة، والشخوص ويتضح ذلك (في التركيز، وتنقية الأحداث من كل شائبة، وهدفاً رئيسياً لا يسمح بأى أحداث جانبية، أو فرعية، وكذلك الحال بالنسبة للشخوص عند الإغريق لا تتجاوز سبعة شخوص، أو ثمانية)[3]، والحوار المسرحي له مواصفاته الفنية، فالحوار الذى يتم بين شخصيات العمل الفنى يتم أولاً من خلال حوار داخلى فى عقل المبدع يحاول من خلاله تنمية أفكاره، ويوظفه فى خدمة عناصر العمل الفنى الأخرى[4]. وللحكيم أسلوب جديد يميزه فى إدارة الحوار بين شخصياته حيث (يدع شخصياته تتحدث عن نفسها، وتتصارع مع بعضها، وتبرز المفارقات بينها.. بحيث تصبح الرواية محكية بواسطة الحوار)[5] ؛ والصراع عند الحكيم كما يصفه العشماوى صراع بين إرادة الآلهة،

---

(١) المصدر السابق، ص١٦٧.

(٢) توفيق الحكيم: ملامح داخلية (القاهرة، مكتبة الآداب، مطبعتها الجماميز والمطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، د.ت. ط، ص٩٤).

(٣) د. العشماوى: البناء الدرامى فى مسرح الحكيم، الكتاب التذكارى توفيق الحكيم (الأديب- المفكر- الإنسان) (القاهرة، وزارة الثقافة، المركز القومى للآداب، العدد الأول، ط أولى، ١٩٨٨م ، ص٢٤) .

(٤) د. مصرى عبد الحميد حنورة: الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٦م، ص٢٦ بتصرف).

(٥) علا محمد حافظ: دراسة الحوار عند توفيق الحكيم، (مجلة المسرح) العدد الثانى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العدد الثانى، أبريل ومايو ويونيه ١٩٨٧م، ص١١، ١٢).

وإرادة الإنسان العمياء الخاطئة، وبالتالى فالحكيم يرى أن أوديب قد تورط بقبوله الدور الذى رسمه تريسياس، فكان عليه أن يتحمل هذه النهاية المأساوية ؛ لذا وجب على الحكيم أن يعتمد على شخصية الكاهن زوس أكثر من اهتمام صوفوكليس به فشخصية تريسياس (أصبحت –عند الحكيم– شخصية متآمر يخضع سياسة الدولة لإرادته)[1]، فهو يمثل نفس دور الرسول لحمل الحقيقة عن الإله، وهو نفس دور تريسياس عند صوفوكليس، وإذا كانت حادثة نبوءة الملك لايوس هى شرارة المسرحية، ومن خلالها عرضت شخصية أوديب، وهيأت لنا العقدة فى الوقت ذاته، ودخلت بقية الشخوص فى نسيج العقدة؛ فالعقدة تخرج طريقة البناء المسرحى (فإذا كانت العقدة تخرج من طبائع الأشخاص كان من اللازم عرض هذه الطبائع عرضاً كافيا قبل الحادثة، وإذا كانت العقدة تخرج من حادثة من الحوادث الخارجية اندمج العرض مع العقدة، ظهرا معا)[2]. وبالتالى فالعقدة تكونت بناء على حادثة خارجية، وهى النبوءة، فإن العرض اندمج مع العقدة؛ لكن عمد الحكيم إلى جعل الفكرة مقام الحدث، فانعكس ذلك على طريقته فى رسم الشخصيات، وإدارة الحوار، والبناء الدرامى للمسرحية، والحكيم يؤكد قائلا بأن (المسرحيات الذهنية التى كتبتها بصورتها هذه عن عمد، وعن إدراك لنوعها إلا عن إهمال لعنصر من عناصر الرواية المسرحية)[3]. ومن هنا يرى العشماوى أن الحكيم يخفى فكرته فى ثنايا المواقف المثيرة لكنها أكثر طغياناً، وأثراً (فقد غلب المسرح الذهنى الذى حاول إخفاءه، وتسرب هذا العامل الشخصى إلى العمل الفنى رغم إرادة المؤلف)[4]. ولعل ما ذهب إليه العشماوى صحيح؛ لأن الحكيم منذ كتابته للمسرح، وهو يعمد إلى تغليب الفكر على نصه المسرحى؛ فيعمد إلى أن يقيم المبدأ التعادلى بين أمرين يدور بينهما الصراع، وبخاصة من مسرحياته المستمدة من التراث، فجعل الحكيم (من أسطورة أوديب خلفية مرجعية ليقيم الصراع بين الواقع والحقيقة؛ ويتمثل الواقع فى

---

(١) د. العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، ص١٦٦.

(٢) توفيق الحكيم: فن الأدب (القاهرة، الحلمية الجديدة، الجماميز مكتبة الآداب ومطبعتها، د.ت.ط، ص١٥٣).

(٣) توفيق الحكيم: ملامح داخلية، ص٦٩.

(٤) د. العشماوى: المصدر السابق، ص١٧٧.

كون أوديب ملكا "لثيبة"، وزوجا "لجوكاستا"، وأبـا "لأنتيجونـا"، أمـا الحقيقة فتتمثل في كونه ابنا لجوكاستا، وقاتلا لأبيـه لايـوس وأخـا "لأنتيجونا" من الأم) [١] ، وفى مسرحية "بيجمـاليون" يجعـل الحكـيم الصراع بين الفن، والحياة، وفى أهل الكهف يجعل الصراع بين القلب، والزمن، ويرى الحكيم أن مسرحية أهل الكهف فيها نفس التشابه بـين طرفى الصراع ويجعله صراعا بين الواقع، والحقيقة فقد نظر توفيـق الحكيم إلى أوديب، وجوكاستا فوجد بينهما الصراع الذى وجـده بـين ميشيلينا وبريسكا فإن الحب الذى ألف بـين أوديـب، وجوكاسـته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما[٢]. وإذا كان الحكيم ينهى مأساة أوديب مثل صـوفوكليس لكنـه يجعـل لأوديـب محاولاته لاستبقائها لكن (قوة الحقيقة أرغمتها على المـوت فشـنقت نفسها.... ويفقأ عينيه، ويخرج للشعب، والدماء تسيل على وجهه، وهنا تظهر بطولة أوديب التى فقدها طوال الرواية، ويسترد فـى المجـال الخلقى تلك الظلمة التى نزعها عنـه توفيـق الحكـيم فـى المجـال الأسطورى) [٣] ، وهذا ما يقرره العشماوى لكن لجـأ بعـض النقـاد كالدكتور محمد مندور إلى أن مسرحية أوديب لم يرتب الحكيم أحداثها، ولم يطورها، ويصل بها لقمة التأزم، ثم الانفراج، بل أهمل متابعة ذلك، وبالتالى فالمسرحية فشلت من الناحية الدرامية، والذهنية .

- **بجماليون عند برناردشو:**

ليس بجماليون عند "برنارد شو" هو المثال الذى ينحت التمثـال من الرخام، ولا هو المتوسل للآلهة، وإنما هو شخصية مأخوذة مـن واقع المجتمع فى القرن العشرين، ويتناولها فى صورة واقعيـة مـن خلال تصوير (بجماليون) هو أستاذ علم الصوتيات هنرى هجنز الذى يظهر بجانب من الصلف، والكبرياء، واحتقار لشخصية اليـزا الفتـاة الفقيرة العنيدة التى تستطيع أن تكسر من حدة صلف "هجنر" رغم أنـه

---

(١) مصطفى رمضان: توظيف التراث وإشكالية التأصيل فـى المسـرح العربـى. (الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع يناير فبراير مـارس ١٩٨٧م، ص ٩٠).

(٢) د. العشماوى: دراسات في النقد المسرحى والأدب المقارن، ص ١٧٦ "بتصرف".

(٣) د. العشماوى: المصدر السابق، ص ١٧٧.

متعصب لآرائه، وهو مفتاح المأساة، ويستخدم شو أسلوبه غير المتوقع بأن يقلب المسرح رأساً على عقب، فلم يكن نقد "شو" كنقد "موليير" لإظهار عيوب المجتمع، بل كانت "بجماليون" كوميديا هادفة (وقيمة الكوميديا الضاحكة عنده أنها سخرية تدمر الظلم، والظالمين)[١] وجاءت بنتيجة عكسية لما يتوقعه الجمهور؛ لمحاربة مفاهيم بالية لدى العقول، والقلوب، وإرساء قواعد المسرحية الجديدة من حيث واقعية البناء، وتصوير الشخصيات[٢]. فأسلوب شو الجديد هو خلق صراع فكرى بين الشخصيات؛ لتحقيق الإثارة المطلوبة(حيث أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هجنز القوية بل والقاسية المستبدة أحياناً والمطوية على الأنانية الشديدة أحياناً أخرى ، وشخصية إليزا ، وفطن إلى أن أي محاولة لتخفيف الصدام النفي بين هجنز وإليزا سوف يجعل المسرحية أقل إمتاعًا)[٣]. ، ومن هنا فإنّ (مفهوم البناء المسرحى عند "شو" يتحدد بوحدة الأثر العام للمسرحية فى مجموع أجزائها)[٤]. وإذا نظرنا إلى فصول المسرحية الخمسة لاحظنا تصاعد البناء الدرامى حتى الفصل الثالث نحو نهاية سعيدة بأن (إليزا) الفتاة الفقيرة التى نجحت فى تجربة عالم الصوتيات. ولكن توقع زواجها منه لم يحدث فى الفصلين الرابع، والخامس، وعاد "هجنز" إلى صلفه؛ فتفيق (إليزا) من الوهم، ومن ثم تعرف هى حقيقة (كيف تشق طريقها بصبر، وحكمة، كيف توظف المعرفة التى اكتسبتها منه فى تحقيق مستقبل أفضل لها)[٥]، ومن ثم يشير العشماوى للتنبيه إلى قيمة الصراع الفكرى بين الشخصيات؛ لإثارة الانتباه فى تصعيد الأحداث؛ لذا يستخدم "شو" أسلوبه المعتاد حيث (يلقى ظلالاً من الشك على كل

---

(١) محمد شرقاوى: برنارد شو، والمسرح الاشتراكى (القاهرة، سلسلة مذاهب وشخصيات، ص ٣٤).

(٢) فاروق منيب: دراسات أدبية معاصرة (القاهرة، سلسلة من الشرق والغرب، عدد ١٥٩، فبراير ١٩٦٦م، ص ١٢١: ١٢٥ بتصرف).

(٣) العشماوي :"دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ص ٢٠٧ .

(٤) محمد شرقاوى، المرجع السابق، ص ٥٣.

(٥) د. على أحمد محمود: دراسات لأعلام الدراما الإنجليزية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢٠٠٦، ص ٣٤١).



النتائج التى يتوقعها المشاهد أو القارئ، ويستمر فى إنهائها بنهاية غير النهاية الحقيقية.. وبرنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع، أو هذا هو ما كان ينبغى أن يحدث، ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة)[1]. ومن هنا فإن "شو" يناقش فى مسرحية "بجماليون" قدرة الإنسان العبقرية فى تغيير مقدراته وأحواله، والثقافة، والخبرة، والتربية، وقد نقل ذلك شو من خلال الحوار، والشخصيات، والأحداث منتقداً قصور الشخصية البشرية راجعاً للزمن القصير الذى يحياه الإنسان متأثراً "بميتوشالح"؛ لعدم نضج الخبرة لقصر العمر، ورغم ذلك فإن شخوص "شو" ظهرت (على المسرح شخوصاً آدمية متميزة لا نسخاً مكررة معادة، وظهروا، وكل منهم يحمل طابعه، ويلبس ثوبه، ويلتقى مع الآخرين فى الصفات العامة، ثم يفترق عنهم فى الملامح المميزة)[2]. لذا يعدُّ مسرح "شو" انقلاباً على الرومانتيكية فى صراع يتناول مشكلات الحياة، وفى تمثيل الشخوص بطريقة عرض مميزة، وقدرة فائقة على إدارة الحياة، وفى تمثيل الشخوص بطريقة عرض مميزة، وقدرة فائقة على إدارة حوار هادف فبرنارد شو لا يخرج إطلاقاً على الصيغة المسرحية، بل هو فقط يعدل فيها قليلاً، وطريقة الحل، أوالانفراج عنده يرجع إلى ما يسمى بالحركة الفكرية للمسرحية، فهو يفضل أن يتصارع أبطاله فكرياً، ومسرحياته جميعها تسير على نظام يتبع العرض للأحداث، والتطور، والتأزم، والانفراج، ويتحقق ذلك من خلال صورة متكاملة تنبع من قلب كل مسرحية[3].

- **بجماليون عند توفيق الحكيم:**

إذا كان "برنارد شو" من وجهة نظر العشماوى قد استطاع أن يخلع رؤية جديدة على أسطورة بجماليون فى معالجة مشكلات الواقع من خلال بناء الشخصيات؛ فإن "توفيق الحكيم" له موقف مغاير حيث يسيطر عليه النمط الأسطورى، ووقوعه فى الفكرة الواحدة فى إطار

---

(١) د. محمد زكي العشماوي: دراسات فى النقد المسرحي والأدب المقارن، ص ٢٠٨.
(٢) سيد قطب: كتب وشخصيات : ص ١١٨ .
(٣) د. على الراعي: فن المسرحية (القاهرة، سلسلة كتب للجميع، نوفمبر ١٩٥٩م، العدد ١٤٦، ص٤٢، بتصرف).

ذهني خالص، وتمثل أسطورة "بجماليون" لديه نداء الفن، وتشير "جالاتيا" لنداء الحياة، فالرمزية عنده رمزية الدلالة الواحدة(١). وهذه الرواية التي كتبها "توفيق الحكيم" استنبطها من لوحة فنية بمتحف اللوفر، وعرض سينمائي لمسرحية شو بشهادته في مقدمة هذه الرواية؛ بل جعل هذه الرواية "بيجماليون" التي كتبها في عام ١٩٤٢م، وما سبقها من روايات تصدر في كتب مستقلة عن مجموعة "المسرحيات" الأخرى المنشورة حتى لا تمثل(٢)، كما أن بذور هذه المسرحية تتبع من إرهاصات نبتت خلال كتاباته السابقة التي تنسب لفترة من ١٩٣٦ إلى ١٩٤١م من خلال القصر المسحور، والذي ألفه الحكيم بالاشتراك مع طه حسين، وفي الأميرة الجدباء، وفي شهرزاد مع شهريار العصر حيث يقوم الحوار على (الشخصية، والمؤلف وكلاً منهما يفتعل للآخر معطياً إياه نفس الدرجة من الواقعية)(٣) حيث يمزج ما بين التراث العربي، والتراث الغربي في أسلوب مميز، ومنفرد لا يعد نقلاً بل هو انصهار، وإعادة التشكيل من جديد؛ فالصراع لديه صراع بين روعة الفن، وواقع الحياة فتمثال "جالاتيا" الذي صنعه الفنان في درجة من الإتقان، ويعشقه الفنان حتى تبث فيه روح الحياة، وهو نوع من الأسطورة يتحول من تمثال لامرأة لها مواصفات الجمال البشري، وتفضل "نارسيس" الرجل غير الفنان المعجب بنفسه، لكن تفيء، وتعود لزوجها "بجماليون" معترفة بفضله، وخطئها، وترجع ذلك إلى (أن الآلهة يخلقون الضعاف من البشر المصابين بالضعف، والقبح في حين يخلق "بجماليون" الجمال الخالد، ثم تتعهد له بأن تكون زوجاً وفية تقوم بخدمته، وتسهر على راحته)(٤). وقدجعل الحكيم"بجماليون" في صورة تنفر من الشكل الذي أصبحت عليه "جالاتيا" في مزاولتها لأعمال البيت

---

(١) أ.د. محمد فتوح أحمد: مستويات الرمز في مسرح الحكيم ، مقال، الكتاب التذكاري توفيق الحكيم (الأديب- المفكر- الإنسان) ، ص ٥٨، بتصرف قليل .

(٢) توفيق الحكيم: بجماليون (القاهرة، مكتبة الآداب بالحلمية الجديدة، د.ت.ط، ص ١١، ١٥ بتصرف).

(٣) خوليو ساسو: تأثيرات أسبانية محتملة في بيجماليون لتوفيق الحكيم، ترجمة د. عبد اللطيف عبد الحليم، الكتاب التذكاري، العدد الأول، ص ٢٣٨.

(٤) د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص ٢١٠.

التى تبعدها عن صورتها الأولى فقد كانت تمثالاً عاجياً، ويحاول "بجماليون" الانتقام منها فيضربها؛ لأنها حولته من فنان إلى إنسان تتحرك فيه الغرائز، وكل ذلك وسائل (لتصوير أزمته النفسية، أو أزمة الفنان بوجه عام بالنسبة للمرأة، ويوضح الحيرة، والتردد اللذين يمكن أن يصيبا الفنان، والنزعات المتعارضة التى تصطرع فى نفسه)(١). وهنا يتضح نجاح "توفيق الحكيم" فى إقامة درجة عالية من التوازن بين الفكر، والفن معتمداً على التجريد، والرمز فطبيعة موهبة الحكيم (هى طبيعة التجريد، والرمز، والتشخيص، فالحياة فى عالمه هى تلك الهواجس الفكرية، والخواطر الذهنية، والتأمل هو وسيلة لفهم الحياة، وتمليها)(٢). والحكيم فى مسرحه يتضح أنه لا يلجأ إلى العقد الثانوية أو لشخوص ثانوية، بل يعتمد على إدارة الحوار من خلال تكتل درامى، وتصاعد فى البناء الدرامى حتى الذروة، ثم الانحدار نحو الحل، وشخصيات الحكيم توصف بأنها مخلوقات (مصورة بريشة الذهن المجرد لا بريشة الحياة المتدفقة على تفاوت هذه المخلوقات من هذه الصفة.. مع استثناء فى بعض شخصيات أهل الكهف، ومع استثناء فى شخصيات "عودة الروح"، وعصفور من الشرق، ويوميات نائب فى الأرياف، وأهل الفن)(٣). ومن هنا فإن البناء الدرامى عند الحكيم يتميز بالأثر النفسى الأخير حيث يترك الجمهور هو الحكم من خلال طرح المشاهد، وتلاحق الصور لذا فإن (المعنى الأسطورى لا يتحقق فى عمل لم يتكامل بناؤه الخارجى إلى الحد الذى يساعد على إبراز المحتوى الأسطورى)(٤). ويفند العشماوى وجهة نظر "الحكيم" من ناحيتين: أن الفن له الهيمنة على الواقع، فالحكيم ينفر من المرأة؛ لأنها تلهيه عن فنه، ولكن الحكيم عدل عن ذلك فصار زوجاً، وأباً لأسرة فى الواقع الحقيقى، ومن هنا فرؤيته الأسطورية رؤية مثالية تختلف عن

---

(١) د. محمد حسين الدالى: عملاق الأدب توفيق الحكيم (القاهرة، دار المعارف، سلسلة اقرأ (٥٤٥)، ص ٥٧، ٥٨).

(٢) سيد قطب: كتب وشخصيات، ص ١٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٤) د. محمد زكى العشماوى: البناء الدرامى لمسرح الحكيم، مقال من الكتاب التذكارى (توفيق الحكيم الأديب والمفكر والإنسان)، العدد الأول، ص ٢٦.

رؤية "شو" الواقعية، وفيهما من التباين ، وقد ركز العشماوى على إظهار هذا التباين مبيناً أن "شو" اعتمد على واقعية الشخصيات المجسدة للأسطورة فى مسرحه، وإن اعتمد على جانب من الخيال لكن يرجع للواقع فى تصويره بخلاف "الحكيم" الذى يجنح للرمزية، والتجريد مسطراً مسرحاً ذهنياً فقد (جنحت رواية شو إلى الواقعية فى العرض، والتناول، ورسم الشخصيات، ورواية الحكيم تجنح إلى الرمزية، وبالتالى إلى الإيحائية، وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة فى الإضاءة، والمناظر، ورسم الشخصيات حتى تكثف المعانى المثالية الرمزية التى أرادها الحكيم)(١).

• مسرحية الذباب لسارتر:

انتقى العشماوى من مسرح سارتر مسرحيتين هما "الذباب"، ومسرحية "الله والشيطان"، فمسرحية الذباب أول مسرحية ألفها "سارتر" عام ١٩٤٣م؛ ولعل ما يفسر رغبة سارتر للتأثير السريع لفكرته انجذابه للمسرح باعتباره (أفضل الأدوات التى استخدمها سارتر لتصوير المواقف، وشخصيات سارتر تعبر عن الاختيار الحر الأصيل؛ لأنه يرى من واجب الكاتب المسرحى اختيار الموقف الذى يعبر عنه أكثر من سواه)(٢)، ومسرحية "الذباب" اعتمد فيها "سارتر" على أسطورة "الكترا" التى عالجها عدد من المؤلفين أمثال: "صوفوكليس"، و"ايسكيلوس"، و"جيرودو"، ومزج فيها "سارتر" بين الأسطورة اليونانية القديمة، وبين أفكاره؛ لتخدم ما يهدف إليه، ويحدد العشماوى خصوصية مسرح سارتر بأنه مسرح المواقف معتمداً فيه (على تحليل الشخصيات، فالأبطال فى مثل هذا المسرح شخصيات تقع فى مأزق، وتتوقف حريتها على الموقف الذى تختاره للخروج من هذا المأزق... على أن هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصاً متميزة بألوان نفسية محددة)(٣). وقد استهل العشماوي تحليله لهذه

---

(١) د. محمد زكي العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، ص ٢١١.

(٢) د. رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها (القاهرة، مطبعة فاكوس، ط أولى، ١٩٩٤م، ص ٣١١).

(٣) د. العشماوى: دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، ص ٧٧.

المسرحية بتقديم ملخص لأسطورة "إلكترا" التى نقل عنها سارتر مسرحيته مصوراً شخصيتى "إلكترا" و"أورست" فى موقفين متناقضين؛ فشخصية أورست خبرت من تجارب البشر ما جعلها شخصية قادرة على التمييز لها حرية الفعل، والتزام ما يعقب ذلك من نتائج بخلاف شخصية "إلكترا" المستسلمة للأشباح المطاردة لها مصوراً لهذه الأشباح بالذباب الذى يحط على القلوب بما فيها من نتن، وعفن، وتظل "إلكترا" يسيطر عليها الوهم الذى يدفعها للصراخ "لجوبيتر" ملك الآلهة للعفو. وهو هنا يواجه مسألة القدرية المتمثلة فى "إلكترا" عن طريق "أورست" الممثل للحرية. وهذا التناول هو ما خالف به "سارتر" من سبقه من المعاصرين، والمحدثين لشخصية "أورست"؛ لتجسيد فلسفته من خلال أسطورة اليونان، وما صنعه "سارتر" هو قدرته فى (أن يطوع هذه الأسطورة، ويخضعها لفلسفته السلوكية الجديدة، بل وأن يتخذ فيها تجسيداً لتلك الفلسفة القائمة على حرية الاختيار، والتمسك الصارم بتحمل المسئولية على نحو لا يدع مجالاً للندم)[1]، فى حين يصور سارتر الصورة التى يراها "أورست" حين عاد إلي المدينة بأن حاكمها المغتصب للحكم فرض عليهم الصياح للتكفير عن الذنب كل عام، كما يصور رؤياهم للموتى، وهم يصعدون كأشباح حيث (يبدو الحى أمام الميت كأنه فريسة سمينة حية ينقض عليها، وينحتها حتى العظم)[2] .

وهذا التغيير الذى أجراه "سارتر" على الأسطورة القديمة منذ البداية على شخصية، ووظيفة (الايرينيس) إله الانتقام عند اليونان حيث جعل صورة الذباب فى مشهد يثير الازدراء، وساحة أرغوس بها تمثال "لجوبيتر" إله الذباب والموت، وحوله نساء عجائز بملابس سوداء يرقن الخمور، فأعطى المسرحية اسم الذباب؛ لتوضيح الفكرة التى مؤداها إصابة الناس بالندم على ما لم يقوموا به من عمل، ولبيان ما قام به "أورست" من موقف مضاد[3]، وهو ما برع فيه سارتر لتجسيد

---

(١) د. محمد مندور: المسرح العالمى، (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت.ط، ص ١٧٣).

(٢) د. العشماوى، دراسات فى النقد الأدبى المعاصر ، ص ٨٠.

(٣) جان بول سارتر: الذباب، ترجمةحسين مكي(بيروت،دار مكتبة الحياة، د،ت،ط، ص ٣٩ بتصرف).



هذه المأساة في صورة حسية لقوم يستعذبون البكاء، والندم على خطأ الآخرين، ومن ثم فقد عالج سارتر ذلك ببناء المسرحية على التباين، والتضاد في المواقف، فهاجم سارتر عن طريق شخصية "أورست" فكرة التبعية، والاستسلام للخطيئة، والندم عليها، ويكشف خطاب أورست لجوبيتر ذلك، وما نقله العشماوي هو قول أورست لجوبيتر: (إنك رب، وأنا حر، فنحن متشابهان في الوحدة، وضيقنا متشابه... ولكنني لا أستطيع بعد أن أعاني الندم)[1]، لكننا إذا نظرنا إلى الحوار الدائر بين "جوبيتر"، و"إيجيست" لاكتشفنا أيضاً اعتراف "إيجيست" بالحقيقة التي يريدها "سارتر" التي يعرفها الناس، ولا يفصحون عنها، وهو يمثل الخوف الجاثم على صدورهم (فيا أيها الإله القديم، من أنا، إن لم أكن الخوف الذي ألقيه في نفوس الآخرين)[2]. ولو نظرنا أيضاً إلى ما رد به "أورست" على "إيجيست" لاتضح مبدأ المجابهة التي يريد سارتر أن يدفع به للواقع حيث قال أورست: (إن العدالة قضية إنسانية، ولست بحاجة إلى إله ليهديني إليها، والعمل هو أن أسحقك.. وأن أهدم سلطانك على أهل أرغوس، والعدل هو أن يرد إليهم شعورهم بكرامتهم)[3]، وهو ما يشير بطرف خفي إلى رفض سارتر لفكرة القداسة، وفكرة الدين.

وإذا كان سارتر قد نجح في جعل شخصيات مسرحيته تدير حواراً ناجحاً، فمرجع ذلك إلى سهولة التناول لمحتوى الفكر رغم أنها شخصيات متنوعة تخدم أغراضه إلا أن هناك تشابهاً بين مسرحه، ومسرح شكسبير فقد يوجد تشابه بين شخصية "أورست" و"هاملت" في التردد، واتخاذ القرار، ولكن أورست يحسم الأمر، ولا يطول تردده فالذي يندم هو من يرتكب الإثم، و"أورست" يرى أن ما صنعه هو

وفيليب ثودي: سارتر، ترجمة جورج جحا، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة أعلام الفكر العالمي المعاصر، ط آذار ١٩٧٣م، ص ١١٤، ١١٥ بتصرف).

(١) جان بول سارتر: الذباب، ص ١٣٠.

(٢) المصدر السابق ، ص١٣٠.

(٣) سارتر : المصدر السابق، ص ١٣٤.



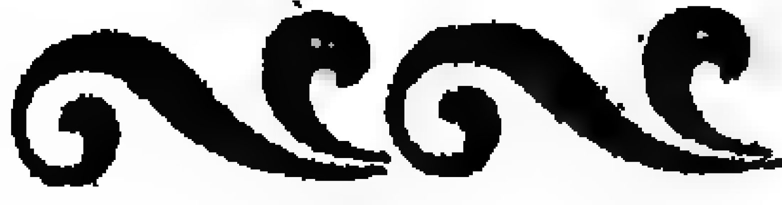
العدل الحقيقى، وهاملت أودى به تردده الى الموت غـدراً[1]. ويـرى العشماوى أن ما صنعه "أورست" بالتخلي (عن حكـم أرجـوس بعـد انتصاره قد كان رمزًا للمقاومة الفرنسية التي قصد سارتر مـن وراء الموقف الأخير الذي وقفه أورست) [2] ، وهو إسقاط من سارتر على رمز المقاومة الفرنسية للمغتصب الألمانى لفرنسا.

ومن ثم فإن مسرحية "الذباب" تمثل بحق أول تجسـيد للفلسـفة الوجودية وأقواه، وأوضحه يجعل الإنسان المعاصر يسـترد حريتـه الكاملة فى الاختيار، وفي التصرف كيفما يشاء على أن يتحمل عاقبـة ما يصنع دون تردد أو ندم.

---

(١) د. رمضان الصباغ: فلسفة الفن، ص ٣١٢ (بتصرف).

(٢) د. العشماوى، دراسات فى النقد الأدبى المعاصر ، ص ٨٥.



- **نقد القصة والرواية عند نجيب محفوظ:**

يضع العشماوى الخطوط الرئيسية لتطور أدب نجيب محفوظ القصصى، والإبداعى من منطلق أنه رجل قد وضحت أهدافه ضمن خطة مسبقة الإعداد فى مثابرة، ونضال إضافة للنظام، والالتزام، وهما سمتان ضروريتان لنجاح أى كاتب(1). وإذا كان العشماوى يلخص في شمول رحلة نجيب محفوظ الإبداعية التى تقترب من ستين عاما ملماً بأبرز ملامح فنه ؛ فظهور نجيب محفوظ على مسرح الأحداث كان فى أول مقالة له فى المجلة الجديدة من موضوع (احتضار معتقدات، وتولد معتقدات)(2) فى أكتوبر سنة ١٩٣٠م، وهى مجلة كان يشرف عليها سلامة موسى، وقد قام نجيب محفوظ قبل ذلك بترجمة كتاب (مصر القديمة)، واستلهم محفوظ منه خطوط رواياته التاريخية بعد ذلك.

ولعل ما ركز عليه العشماوى هو ما انتهى إليه الباحثون من أن أهم خطوط فكر الكاتب ترتكز على مناقشة المجتمع، وما يدور فيه، ومعتقداته، وآرائه فهو (من كتابنا القلائل الذين تتوافر لديهم هذه الدرجة العالية من التوازن بين العقل والشعور؛فالوعي والوجدان يعيشان جنبًا إلى جنب في أعماله كلها ، وبقدر مساوٍ ، فهما في عملية الخلق أشبه بشفرتي مقص لا تستطيع أن تقول أيتهما احد من الأخرى)(3). من، فلقد كانت الفلسفة هى (قاعدة انطلاقه، وتركيبة فكرية ضمنت لإبداعه الأدبى منطقاً، وأحكاماً، وقدرة على التأمل، والاكتشاف، وعمقاً، فى الحوار مع الأفكار، والأحداث، ومختلف المشكلات الإنسانية الواقعية، والميتافيزيقية)(4).

وفى فترة الثلاثينيات بدأ أثر "سلامة موسى" على كتابات "نجيب محفوظ" بما كان يكتبه في المجلات. آنذاك متأثرا بآراء "ماركس"

---

(1) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٣٧ بتصرف قليل.

(2) د. عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ (الرؤية والأداة (1)) (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط ١٩٧٨م، ص ٤٨٩).

(3) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٣٩.

(4) فؤاد قنديل: نجيب محفوظ، كاتب العربية الأول (القاهرة، مكتبة الشباب، سلسلة تصدرها دار النشر بالثقافة الجماهيرية، ص ٢٠).



و"فرويد"، و"نيتشه"، والتى تبدت فى كتاباته اللاحقة، ولعل من هذه الأفكار التى نشرها سلامة موسى فى كتابه (نشوء فكرة الله)سنة ١٩١٢م قد تأثر بها وساهمت في تشكيل رؤية نجيب محفوظ الإبداعية . ورغم ذلك فقد حاول نجيب محفوظ أن يعبر عن واقع الحياة برؤية الفنان المبدع مبيناً ضغوط الحياة المختلفة، وتباينها، وهو ما أبرز له شخصية تفردت بطريقة خاصة فى الأداء الفنى عن طريق الرمز، والإيحاء، ومن ثم فإن العشماوى يصف مرحلة المقالة المحفوظية بأنها (لم تكن إلا محاولة منه للتعرف على موهبته الحقيقية، والتماس السبيل إلى تحقيقها، وهى كتابة الفن القصصى الذى وجد فيه بعد هذه المجالات الأولى ضالته المنشودة التى آمن بها، ودافع عنها)(١).

ويحدد منطلقاته الفكرية التى حددت معالم سيرته الإبداعية، والتى أجمع عليها "العشماوى" مع الناقدين (٢)."على شلش"، و"عبد المحسن طه بدر" بعد ما قسم موضوعات مقالاته لموضوعات فلسفية، ونفسية، وأدبية، ونقدية، وأن النسبة بين ما كتبه فى الفلسفة إلى الأدب ١٩ : ١٣، ولو أضفنا إلى مقالات الأدب ثلاث مقالات فى الفن لوجدنا أن النسبة متقاربة بين مقالات الأدب والفن، والفلسفة بنسبة ١٩ : ١٦، وهو ما يدعم أن فكر الكاتب تمركز فى محاور أربعة أن حياة البشر متطورة، ومتغيرة، وأن الإنسان مؤمن بطبعه ، وللمذاهب الاجتماعية قوة العقائد الدينية؛ فإن مذهب المستقبل هو الاشتراكية لقدرتها على التأثير.(٣)

وأما المرحلة التالية هى مرحلة القصة القصيرة فإن العشماوى قد أحصى نفس ما أحصاه عبد المحسن طه بدر لما كتبه نجيب محفوظ من القصص القصيرة فى الفترة ما بين ١٩٣٢م إلى ١٩٤٦م، وهى نحو (٧٤) قصة قصيرة إلا أن "عبد المحسن طه بدر" قد استدرك فى

---

(١) د. العشماوى: أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية ، ص ٣٤١).
(٢) د. علي شلش : الطريق والصدى (بيروت، دار الآداب ، ط أولى ، ١٩٩٠م، ص١٥)–الرؤية والأداة لعبد المحسن طه بدر ، ص٤٨٩– ٤٩٣ .
(٣) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب الحديث ، ص ٣٤١ بتصرف قليل.



الطبعة التى اعتمد عليها الباحث وأضاف أربع قصص أخرى قصيرة، لكنها لم تنشر فى الدوريات(*) فربما يكون حصل عليها المؤلف من نجيب محفوظ، أو أدلى له نجيب محفوظ بهذه الشهادة مثلما أدلى له من قبل عن تاريخ ميلاده الحقيقى وهو فى عام ١٩١١م وليس فى عام ١٩١٢م، ولعل ما يدعم هذه النظرة هو تاريخ ظهور قصصه القصيرة (همس الجفون) كان فى عام ١٩٤٧م، وليس فى عام ١٩٣٨م أى بعد (خان الخليلى) التى ظهرت فى عام ١٩٤٥م، وليس فى عام ١٩٤٦م. ويَدْعَمُ الباحث هذا الاستنتاج بأن (خان الخليلى) قد لاقت قبولاً عند ناقد الأربعينات (سيد قُطب) وأشاد بها على صفحات مجلة الرسالة عام ١٩٤٥م فى العدد (٦٤٩) منها، وليس فى عام ١٩٤٦م(١).

كما أن نقده لرواية (القاهرة الجديدة) كان فى ديسمبر (١٩٤٦م) فى العدد (٧٠٤) من نفس المجلة(٢). وأما رواية (كفاح طيبة) تناولها سيد قطب بالاستبشار لميلاد الرواية المميزة للهوية المصرية، وكان ذلك على صفحات مجلة الرسالة فى عدد أكتوبر (٨٧) فى عام ١٩٤٤م(٣). ومن هنا فإن ما أورده عبد المحسن طه بدر عن تاريخ ظهور "همس الجفون" هو الصواب، وكذلك تاريخ ميلاد نجيب محفوظ، وأما تواريخ صدور رواياته (خان الخليلي)، و(القاهرة الجديدة)، و(كفاح طيبة) لم يكن دقيقاً، وإن كان متقارباً مع تاريخ صدورها الحقيقى.

ويرى العشماوى أن ما نشره محفوظ فى مجموعة (همس الجفون) إنما تمثل بذور الأداء الفنى المتمثل فى رمزية محفوظ باللغة، وما تحمله من أبعاد سياسية، واجتماعية، ويوافق العشماوى ما ذهب إليه عبد المحسن طه بدر من أن المجموعة (همس الجفون) تدور حول

(*) هذه القصص الأربعة: (الجوع – الثمن – حياة المهرج – قلق) نقلا عن الرؤية والأداة للدكتور عبد المحسن طه بدر، ص ٤٩٩.

(١) سيد قطب: القاهرة الجديدة (مجلة الهلال، السنة السادسة والأربعون، عدد ١٢ ديسمبر ١٩٨٨م ، ص ٨٨ وما بعدها ، بتصرف).

(٢) سيد قطب: المرجع السابق: (مجلة الهلال)، ص ٨٨ وما بعدها، بتصرف.

(٣) نفس المرجع السابق: (مجلة الهلال)، ص ٨٨ وما بعدها، بتصرف.



ثلاثة محاور هى: القصة الخبر، والقصة العجيبة، والمدهشة. (١)
ويزيد على ذلك بقوله : (إن فيها بذورًا من فن نجيب محفوظ القصصي من ناحية الأداء الفني الذي يتمثل في رمزية اللغة ، وفي التعبير من خلال هذا الرمز إلى أبعاد اجتماعية وسياسية كما يبدو بوضوح في قصة همس الجنون نفسها) .(٢) فهو على سبيل المثال فى (قصة الجوع)(٣) نجده باقتدار يناقش قضية الطبقية ما بين الرجل الثرى صاحب المصانع، والعامل الذى قطعت يده فأصبح عاجزا هادفا إلى بيان مساوئ طبقة الإقطاع. وفى قصته التى حملت عنوان مجموعته (همس الجنون) يقيمها على أساس (فكرة فلسفية هى أن الحرية المطلقة التى لا تحدها قيود اجتماعية، أو أخلاقية إنما هى الجنون بعينه). (٤)

يهتم نجيب محفوظ ببناء قصته بناءً هندسياً متكاملاً يتسم بدقة التجسيد لملامح الشخصية، وتبرز خطوطها عندما تتحرك الأحداث من خلال صراع يتعمق من خلال مناقشته لفكرة جلية تمثلها (عناصر القدر، والزمن، وحتمية التاريخ، وصراع الإنسان فى الحياة ضدها فتنتج المأساة عنده، وتستمد عناصرها)(٥). وتميزت القصة القصيرة عند نجيب محفوظ بتعدد أساليبها الفنية فى البناء من خلال استخدام المنولوج الداخلى، التغذية الراجعة المسماة (Feat back) مستخدما كل وسائل العرض القصصى من سرد ذاتى، ومباشر، وملحمى، ووثائقى ففى قصته (مذاكرات شاب) نجد فيها طريقة المذكرات فى صورة سردية، وهى القصة الوحيدة التى اشتملت على هذه الطريقة؛ لكونها تمثل وثيقة عن ماضٍ موضحاً المواقف التى مرت بها الشخصية. وشغلت محفوظ

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ (الرؤية والأداة (١)) ، ص ١٢٧ بتصرف.
(٢) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب الحديث ، ص ٣٤٣ ، ٣٤٤ .
(٣) نجيب محفوظ: همس الجنون (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.ط، ص١٤٢: ١٤٧).
(٤) د. أحمد هيكل: مقال عن (همس الجنون) من كتاب: الرجل والقمة (بحوث ومقالات) تقديم: د. سمير سرحان (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٩م، ص ٢٥٣).
(٥) د. محمد زغلول سلام: دراسات فى القصة العربية (الإسكندرية ، منشأة المعارف، ط ١٩٧٣م ، ص ٣٠٣).



اهتمامات أخرى فهو لم يعتمد إلا هذه السردية فى تلك القصة.[1] ويورد الباحث ملاحظة هامة، وهى أن نجيب محفوظ قد كتب قصصه القصيرة فى فترات متفاوتة من (همس الجفون) التى صدرت فى ١٩٤٧م إلى آخر هذه المجموعات القصصية، وهى (الفجر الكاذب)[2] سنة ١٩٨٩م حيث يبلغ عدد هذه المجموعات أربع عشرة مجموعة قصصية.

فإن فترات كتابته للمجموعات القصصية - القصة القصيرة - فى الثلاثينيات، والستينات، والسبعينات، والثمانينات، ولعل ما يفسر ذلك أنها الفترات التى كان نجيب محفوظ يهتم فيها بمتابعة الأشخاص أكثر من متابعة الأحداث[3]، وهو ما ألجأه لكتابتها فى تلك الفترات المتقطعة من حياته الفنية، فقصته "زعبلاوى" فى (دنيا الله) تتسم بالقدرة على الوصف الدقيق للشخصيات، والأحداث، ونقل عبق مصر القديمة بلغة سهلة ميسورة[4] معبرة تناقش علاقة العلم، والدين ؛ فهى رغم صغرها كقصة قصيرة إلا أنها تتسم بالواقعية (وتنشرها على مساحة واسعة من أرض الكتابة الروائية، وتحقق لفن القصة، طولاً، وعرضاً، وعمقاً ، وارتفاعاً هى جميعاً مكسب الفن الروائى، ومبرر بقائه، وسر تطوره)[5] كما تبرز خصوصية للغة نجيب محفوظ، وهى استخدامه للفصحى لشخوصه مستخدما تقنيات جديدة (فقد استطاع أن ينجو بنفسه وحريته بطريقته الخاصة ، معتمدًا أحيانًا على أساليب فنية من الرمز والإيحاء للتعبير عن رأيه وفكره بأمانة ، متخطيًا الحواجز والعراقيل) [6].

---

(١) إيفيلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة (الأردن - عمان - دار الشروق، ط أولى، ١٩٨٨م، ص ١٦٣، بتصرف).

(٢) فؤاد قنديل: نجيب محفوظ كاتب العربية الأول، ص ٢٦.

(٣) صلاح عبد الصبور: مقال دنيا الله من كتاب (نجيب محفوظ إبداع نصف قرن) إعداد وتقديم: د. غالى شكرى (بيروت، القاهرة، دار الشروق، ط أولى، سنة ١٤٠٩هـ - سنة ١٩٨٩، ص ٢٠٥).

(٤) المختار من روائع القصة العربية الحديثة (مكتبة الأسرة، سنة ٢٠٠٠).

(٥) د. على الراعى: القصة القصيرة، فى الأدب المعاصر (القاهرة، كتاب الهلال ، العدد ٥٨٣، يوليو ١٩٩٩م ، ص ٧٩).

(٦) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب الحديث ، ص ٣٣٨ .



ولعل هناك سببًا آخر لعودة نجيب لكتابة القصة القصيرة؛ لكونها تعبر عن سرعة العصر يساعد صغرها على سرعة قراءتها؛ لأنها تهتم بحادثة واحدة، وتسبر غور الشخصيات التى فيها، وتتمركز حول نقل فكرة واحدة فى نسيج واحد يتصاعد فى لغة مركزة، ومشعة تتناول الحادثة فى تعمق لمظهر من مظاهر الحياة، فلقد عبر نجيب محفوظ عن الخلل الذى أصاب البنية المجتمعية من خلال مجموعته (الحب فوق هضبة الهرم) فى عام ١٩٧٩م مبيناً تغيير القيم، والسقوط، والانهيار فى عدم مباشرة باستخدام التراث "كألف ليلة وليلة"، وغيرها من المؤثرات الرمزية لهدف يسعى إليه المؤلف(١).

ويحدد العشماوى الخطوط العريضة لأهم أعمال "نجيب محفوظ" الروائية، واتجاهاته الفنية ليس من قبيل الحصر، بل لإبراز ملامحها من خلال مراحلها التى رصدها، وقسمها لثلاث مراحل منها: "التاريخية"، وضمت رواياته: "عبث الأقدار"، "ورادوبيس"، "وكفاح طيبة"، و"المرحلة الواقعية الاجتماعية"، وضمت روايات : "القاهرة الجديدة"، و"خان الخليلى"، و"زقاق المدق"، و"السراب" ، و"بداية ونهاية" ثم "الثلاثية"، والمرحلة الواقعية الرمزية التى ضمت: "أولاد حارتنا"، "واللص والكلاب"، "والسمان والخريف"، "والشحاذ"، و"ثرثرة فوق النيل"، "وميرامار".(٢)

ويتناول العشماوى فى المرحلة الواقعية الاجتماعية روايات: زقاق المدق، والسراب، والثلاثية، ويرى أن رواية زقاق المدق سنة ١٩٤٧م تجسد الانتهازية لقوم يستغلون وقت الحرب فى صورة كاملة لحياة مجتمع نابض يحمل قسمات الواقع متجاوزًا حدود الزمان، والمكان لكن إرهاصات المرحلة الواقعية الاجتماعية عند نجيب محفوظ بدأت فى "خان الخليلى"، وأعقبها فى "القاهرة الجديدة" ثم فى "زقاق المدق"، وفى "بداية ونهاية"، وغيرها من الروايات حيث يتضح فى هذه المرحلة الفلسفية الجديدة عمق الفكر، وتشابك الأحداث فى بناء

---

(١) د. حامد أبو أحمد: قراءات فى القصة القصيرة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى، سنة ٢٠٠٦، ص ١٣، بتصرف).

(٢) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب الحديث ، ص ٣٤٤ ، ٣٤٥ بتصرف .

فني متنامي يواكب تطور الزمن، ويعتني بالتقابل، والتوازى بين الأحداث، الشخصيات، لإظهار الدلالات، والرموز المؤدية لأهدافه. وقد عقد العشماوى مقارنة بين الحكيم، ومحفوظ فى "عودة الروح"، وفى "زقاق المدق" مبيناً أن لكل كاتب منهما طريقته فى المعالجة، فقضية "الحكيم" سياسية فهو يلجأ لتنشيط الهمم، ودعوة للحرية، وأما "محفوظ" فيهتم بتصوير عالم بأسره بما فيه من تباين من قيود، وطموح، وهزيمة، وكراهية فى صورة معبرة(١).ولعل ما صنعه "العشماوى" يوازى ما صنعه "سيد قطب" - ناقد الأربعينيات - فى مقارنته بين روايتى (خان الخليلى) لمحفوظ، "وعودة الروح" للحكيم مرجحاً كفة نجيب محفوظ؛ لكون روايته واقعية العرض، وبها دقة التحليل، وبساطة التعبير فى توازن لكل العناصر بما يجعلها دائرة كاملة الاستدارة حول محور واحد، وتحمل طابعاً إنسانياً يجعلها تضاهى غيرها فى الآداب العالمية.(٢)

أما رواية "السراب"، والتى تلى رواية "زقاق المدق" وصدرت فى ١٩٤٩م فهي تمثل في رأي العشماوى اتجاهاً آخرغير "زقاق المدق"؛ فهى (تتعمق فى نسيج شخصية من نوع خاص ، وتحاول أن تتابع مسارها النفسي من خلال تتبع الكاتب للمكنون المجهول في داخل النفس الشخصية في أثناء حدوث الفعل) (٣). كما تعتمد على حبكة مفككة فيها سلسلة من الحوادث المنفصلة، ووحدة العمل القصصى فيها تعتمد على البيئة التى تتحرك فيها الشخصية المحورية، وفيها تتوالد الأحداث متتابعة بعضها من بعض(٤)، وفيها الشخصية المحورية مختلفة فى مسارها عن مسار القاهرة الجديدة، وخان الخليلى، وزقاق المدق، فهى تحمل "ميلودراما" مثيرة مفاجئة فى تصوير نموذج بشرى غير مألوف ففى السراب تجسد شخصية (كامل رؤبة لاظ) الحياة

---

(١) د.العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص٣٤٩ (بتصرف).
(٢) سيد قطب: كتب وشخصيات، ص ١٥٩، ١٦٤ (بتصرف قليل).
(٣) د.العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص٣٥٣ .
(٤) د. محمد يوسف نجم: فن القصة (بيروت، دار الشروق، ط أولى،١٩٩٦ م، ص٦١، بتصرف).

المضطربة لأسرة الأم فيها مطلقة من زوج مقامر سكير، وفيها تفسير نفسي داخلي يُبَيِّن عجز شخصية "كامل" من أن تختط طريقها؛ لسوء التربية الذي يؤدى بالشخصية إلى أن تقع فى يد بغى ألعوبة تحدد لها مسارها.

ويَعَدُّ العشماوى ثلاثية نجيب محفوظ قمة المرحلة الواقعية لما تمثله من فاصل فى الاتجاه الفنى، والأسلوب؛ فقد اعتمد محفوظ على واقعية الأسلوب، وواقعية الحدث، وعنصر الزمن، والبعد المكانى فى لغة بسيطة مباشرة مستمدة من الحياة اليومية بأقصر الطرق ، وفيها الحبكة المتماسكة حيث تترابط بها الأحداث، وتسير فى خط مستقيم فى مراحلها الثلاثة بداية من (بين القصرين) ثم فى (قصر الشوق)، وانتهاءً (بالسكرية) لأن هذه الأعمال الثلاثة(تصل بالمحتوى الاجتماعي والفكري والنفسي إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيم الفكرية في وقت واحد) [1] ، ويتضح فى كل مرحلة المحور الأساسى الموحد، والمرسوم فى انسجام، فكل عنصر يؤدى دوره بإتقان[2]، ويراها على الراعى أنها واقعية نقدية تسجلى الواقع، ترنو لمستقبل أفضل فمحفوظ تتجلى قدرته فى رسم بانورما لمجتمع بأسره فى إبداع فنى مصوراً تعاقب الأجيال فى تشابه مع رواية "تولستوى" "الحرب والسلام" فى كونها متعددة الأبطال كثيرة الحوادث.[3] والعشماوى يشير إلى قدرة "محفوظ" على التغلغل فى حنايا النفوس مبيناً المفارقات فى درجة عالية من الإيقاع المنضبط؛ لأن (النظرة الشاملة، والنفاذ إلى الجوهر لا يحققان القيمة الحقيقة للعمل الفنى إلا إذا كان نتيجة التفاعل المتوازن بين الأجزاء، ومن البناء الوجدانى، والمكانى، بين الأحداث، والشخوص، بين الداخل، والخارج، بين العديد من الزوايا التى ينظر فيها الكاتب إلى معالم بيئته الزمنية، والمكانية... هذا المزج الحيوى

(١) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص٣٥٧ .
(٢) د. سالم المعوش: الأدب العربى الحديث (نماذج ونصوص) (بيروت، دار المواسم، ط أولى، ١٩٩٩م، ص ٣٢٢، بتصرف).
(٣) د. على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية (القاهرة، وزارة الثقافة والإشارة، المؤسسة المصرية العامة للطبع والنشر، د.ت.ط، ص ٢٥١، ٢٥٤، بتصرف).

بين المتقابلات، والمتباعدات هو الذى يحقق الفن)،[1] ويؤكد العشماوي أن براعة الثلاثية تكمن في تحقيق توازن ما بين الثنائيات، والمتقابلات، والمتناقضات فى كيان موحد ؛ فالفن يتطلب قوة للمزج بين المتناقضات بحيث تصبح الذات موضوعاً، والموضوع ذاتاً .

فقد مثلت الثلاثية روعة التصوير، والتماسك، والتجسيد للمجتمع، ومعالجة لسيكولوجية المجتمع الإنسانى، وعلاقات الأجيال، وتشكيل الوعى وفق ظروف العصر، وصراع متطور للشخصيات كما أن (شخصياته مكتملة البنيان تحمل قيم، وخصائص المجتمع المصرى ليس هذا فحسب، بل إنها تنطوى على قيم إنسانية عامة).[2]

وفي رواية (القاهرة الجديدة) التي يكشف فيها محفوظ عن قدرته فى مزج الفن المحلى مع العالمى لأول مرة مصوراً قضية المجتمع، وانحلال الطبقة الارستقراطية؛ فقد تميزت الرواية فى قدرتها على (تصوير النماذج، وتصوير المجتمع، وتصوير المشاعر، والانفعال... فتعالج جيلاً، وتصور مجتمعاً، ومجالها مع هذا أضيق من مجال "خان الخليلى") [3]، وهى تتعامل مع طبقة مصيرها الزوال. ويتناول العشماوى أهم ركيزة فى فن نجيب محفوظ، وتتمثل فى عنصر الشخوص التى يبرع محفوظ فى تحريكها وفق الإطار الذى رسمه لها بدقة، وبراعة مبيناً ثقافة شخوصه، وتقاليدها مصوراً الآلام، والآمال، والعمل الإبداعى يتحقق من خلال إعطائه قسمات نفسية مميزة لشخوصه، فشخصيته "عبد الجواد" تتميز بالازدواجية، وشخصية "الست أمينة" تتميز بالثبات، وشخصيات متطورة، وشخصيات تدافع عن نفسها، وشخصيات تتسم بالنفاق الإجتماعى مع تلازم الشخصية لعنصر الزمن، والأحداث فى الرواية[4]، فالكاتب يترك خياله لرسم

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص٣٥٨ .

(٢) من حديث سمير عوض مع الأب "جوميه" المستشرق الفرنسى (نشر مجلة الهلال – عدد خاص عن نجيب محفوظ، العدد الثانى السنة الثامنة والسبعين، ٢٥ ذو القعدة ١٣٨٩هـ– أول فبراير ١٩٧٠م ، ص١١٢).

(٣) سيد قطب: القاهرة الجديدة، مجلة الرسالة عدد (٧٠٤) ديسمبر ١٩٤٦م – نقلاً عن مجلة الهلال (القاهرة ، دار الهلال ، عدد ١٢ ديسمبر ١٩٨٨م ، ص٩٥).

(٤) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص ٣٦١ (بتصرف).

شخوصه، وتحديد إمكانياتها وفق فهمه لها، وهو ما يفسر لنا اعتناء نجيب محفوظ بشخوصه المحورية، والثانوية عناية عظيمة، ويقدمها بشكل مقبول دائما (شأنه فى ذلك شأن "دكنز"، وقارئ قصصه قد ينسى الكثير من الشخصيات الكبيرة، ولكنه لا ينسى بحال شخصيات: "زيطة" أستاذ الشحاذين، و"حسنية الفرانة"، و"الست سنية عفيفى"، و"المعلم كرشه"، و"سلمان ابن البقال"، و"على صبرى" مطرب شارع كلوت بك) [1].

وأما المرحلة الثانية من المرحلة الواقعية، وهى "الواقعية الرمزية" فيلمح العشماوى فيها الجديد الذى يكمن فى طريقة البناء، والوسائل المستخدمة فى التعبير، والتشكيل الفنى، وطرح الأفكار من خلال تداعيها فى حوارات داخلية من خلال نظرة كل شخصية للوجود معبرة عن رؤى الكاتب بحيث يكون المحتوى (هو ما يدور في باطن الإنسان متفاعلا مع الحالة التي يعيشها ، ومع ذلك فإن الواقع المعيش ظل كما هو المنبع في أكثر الحالات ، ومنه تصدر الأفكار والتأملات وربط الواقع بالممكن ـ أو بالمثال) [2] ؛ فهو يرى أن الفارق بين الثلاثية "واللص والكلاب" لا يكمن فى حجم كل منهما، بل فى كون الثلاثية تعتمد على بناء معمارى يتضمن خمساوخمسين شخصية، وتمثل الجانب الاستاتيكى فى المعالجة الدرامية بينما تمثل رواية (اللص والكلاب) الجانب الديناميكى ، فهى تجسد انفعالا لحدث صغير بدلالات عميقة تنقل فكر المؤلف[3].

ورمزية نجيب محفوظ تمثلت فى المفردات، والرموز، والصور، وما جسد ذلك من ظلال، وأطياف من خلال الصراع الداخلى فى نفس الشخصية الواحدة بما يكشف عن حجم القضية المطروحة. ولقد وافق العشماوى على ما ذهبت إليه لطيفة الزيات من وجود تشابه بين معظم روايات هذه المرحلة، وبخاصة (الشحاذ،

---

(١) د. محمد يوسف نجم: فن القصة، ص ٨٤.

(٢) د. العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث ، ص ٣٦٤ .

(٣) يحيى حقى: الإستاتيكية والديناميكية، مقال من كتاب (نجيب محفوظ وإبداع نصف قرن) تقديم: د. غالى شكرى، ص ١٧٦، بتصرف).

واللص والكلاب) فى الأهداف التى تتركز فى البحث، والكشف، لتحقيق حياة أفضل للطبقة الوسطى التى يمثلها الكاتب نفسه إلا أنه يختلف معها فى أن التشابه لا يعنى عدم وجود اختلاف فى القضية المطروحة، فتيار الشعور فى "الشحاذ" واضحٌ يغطى العناصر الخارجية بينما فى "اللص والكلاب" الحدث الخارجى يبدو أكثر وضوحا بدرجة لا تقل عن الحدث الداخلى، بل إن الارتفاع الروائي فى "اللص والكلاب" موظفٌ بشكل متقن فنياً، وموضوعياً مراعياً تناسق الأحداث، والأزمنة، والأمكنة مع عالم الشخصية المحورية (سعيد مهران) بما يجعل لإيقاع المكان خصوصية لها دلالات عميقة فالمكان الأول الذى خرج منه سعيد، وهو السجن، والمكان الذى استسلم فيه المقبرة، وهذا معناه أن للمكان دور إيحائي ينهض به (في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ، ثم يسقط عليه الزمن حيث أن الزمان لايوجد مستقلا عن المكان) [١].

ولعل التشابه، والاختلاف في روايات نجيب محفوظ يرجع إلى تداعي(المستويات الزمانية، والمكانية داخل وعي الشخصية الرئيسية، وتتشابه، وتتناقض فى نفس اللحظة الروائية).[٢] وفى رواية "الطريق" نجد البعد الثانوى هو البحث عن شئ مفقود فى حين أن رواية (ثرثرة فوق النيل) تجسد الضياع بما يشبه الهذيان؛ فيصورها نجيب محفوظ بطرافة فى البناء مناقشا تبدد الفكر، وغياب الفعل من خلال هذه النفوس المضطربة، ويعكس الموقف السلبى للمفكرين، والمثقفين فى التخاذل عن الواجب مصورا البعد الإجتماعى المتردى، والبعد الرمزى للعزلة، والسلبية، والتمسك بالحلم (فى شخصية عبده) كما أن ارتباط رواية (ثرثرة فوق النيل"، ورواية (ميرامار) فى كونهما تدور أحداثهما فى مكانين أحدهما على البحر، والآخر على النيل يجعل الشعور الواضح بعدم الاستقرار، السفر المستمر، والانفصال فركزت الرواية الأولى على (شخصية أنيس)، والرواية الثانية ركزت على (شخصية

---

(١) د. محمد زكي العشماوي : مخطوط ميرامار وبنية الزمان والمكان ، ص ١٣ .

(٢) د. لطيفة الزيات، مقال الشكل الروائى من اللص والكلاب إلى ميرامار ، (نجيب محفوظ و إبداع نصف قرن) ، ص١٨٢.

عامر وجدى) رغم تغاير الأحداث، والأماكن [1]، فإن البعد الرمزى لعدم الثبات هو المهيمن عليهما؛ لذا استطاع نجيب محفوظ أن يبرز معالم عالمه الروائى فى مراحله المختلفة. ويلاحظ الباحث أن ما كتبه نجيب محفوظ (فى المرايا) ربما يمثل سيرة ذاتية له بشكل رمزى فالرواية تتبع مسيرة إنسان مصري وتكشف وتصور كل عناصر واقعه الاجتماعي من كل جوانبه في فترة زمنية محددة .

ويبدو للباحث أن الشخصيات التى تخيرها نجيب محفوظ فى "المرايا" تمثل سيرته بشكل ضمنى فى صورة محطات مؤثرة يتوقف عندها، ولا يفصح بالحقيقة؛ لأنه يراها (مطالب خطر، ومغامرة جنونية معترفاً : "وبخاصة أننى عايشت فترة انتقال طويلة تخلخلت فيها القيم، وغلب فيها الزيف، وانقسم كل فرد إلى اثنين"). [2] ولعل شخصية "عبد الوهاب إسماعيل" هو رمز إلى ناقد الأربعينات (سيد قطب)، وفى علاقة نجيب به، وفيها تلميح بكتابه الذى مدحه نجيب وقت صدوره، ويُلَمِّحُ أيضًا بغيره في قوله : (وفى نفس الوقت شرع يكتب كتباً عصرية عن الدين الإسلامى لاقى نجاحاً منعدم النظير). [3]

ومن هنا يمكن للباحث أن يوجز عدة عوامل أسهمت فى تميز نجيب محفوظ فى فنه الروائى من خلال أنه لجأ إلى شريحة معينة – بخاصة الحارة المصرية، والزقاق – وتناول شخصيات من خلال واقع البيئة المصرية، وعالج موضوعاته بحبكات مختلفة بأسلوب مؤثر مستخدماً لغة فصحى بسيطة، حيث يضيق الفارق بين لغة العامة، والفصحى بهذه البساطة إضافة إلى استخدامه للسرد، والحوار بشكل مميز دون أن يشعر القارئ بالفارق بينهما عند الانتقال بينهما، وحاول

(١) سليمان الشطى: الرمزوالرمزية فى أدب نجيب محفوظ (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٩٤م، ص٤١٩، ٤٢٠).

(٢) رد نجيب محفوظ على د. مصطفى سويف عن عدم كتابته سيرته الذاتية بشكل روائى – نشر مجلة الهلال(القاهرة ، دار الهلال ، شهرية – العدد الثانى – السنة ٧٨ ، عدد خاص عن نجيب محفوظ، سنة ١٣٨٩هـ – أول فبراير ١٩٧٠م ، ص٤٨).

(٣) نجيب محفوظ : المرايا (القاهرة، مكتبة مصر، د. ت. ط، ص ٢٠٦). والكتاب الذي مدحه هو "التصوير الفني في القرآن" لسيد قطب .

أن يركز على أهمية العلم، والعقل فى صناعة التغيير سواء فى القصة القصيرة أم في الرواية ممثلاً قمة النضج الفنى للرواية الحديثة مستفيداً ممن سبقوه فى درب الفن القصصى، وبخاصة المنفلوطى، وطه حسين، فجاءت رواياته التاريخية، والواقعية بشقيها: الاجتماعى، والرمزى متطورة معبرة عن الروح المصرية الخالصة، والإنسانية العامة متخطيًا أخطاء السابقين عليه بحيث تصبح رواياته، وقصصه تمثل مرحلة نضج الفن الروائى بشكل مميز.

- **محمود حنفي وروايته "حقيبة خاوية":**

ودراسة العشماوى لهذه الراوية – حقيبة خاوية – دراسة موضوعية؛ فهو يقرر منذ البداية بأنه سيتبع أسلوب النقد الفنى المنهجي فى رؤية موضوعية؛ لأن النقد الفنى كشفٌ ، واستغوارٌ لأبعاد العمل الفنى، والأدب بذلك (لا يتطور إلا بالجديد، وغير المألوف) [1]. ومهمة الناقد هو الدفع بالجديد لتعم الفائدة على المبدع، والقارئ فى آن واحد، وهذه الرؤية الموضوعية فى النقد الفنى (تتناول الآثار الأدبية تناولاً موضوعياً حيث يدرسها، ويحللها، ويشرحها، ويقدمها، ويحكم عليها، ويقيمها ببعضها، ويفاضل بينهما) [2].

وقد فازت رواية "حقيبة خاوية" التى صدرت فى عام ١٩٨٠م بجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٢ [3]، وكان ذلك دافعاً للعشماوى ليضع الخطوط الفاصلة لمعالم هذه الرواية مبيناً سبب تفردها من بين روايات كثيرة انتشرت فى الفترة الزمنية الأخيرة وصفها بأنها هشة، وتتداعى بسهولة؛ لافتقارها لموضوع يمس إحساسات الإنسان فى واقع الحياة مع اعتراف العشماوى بوجود جذور للفن الروائى فى ألف ليلة وليلة، وكما له جذور متمثلة فى القصص القرآنى، وفى التوراة والإنجيل معتبراً المأساة هى تطور للفرد فى مواجهة قوى كبرى،

---

(١) د. محمد زكي العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٧٨.

(٢) د. محمود ذهني: تذوق الأدب طرقه ووسائله (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت. ط، ص ٢١٦).

(٣) مجلة عالم القصة: عدد خاص عن قصة حب ٤٠ عاماً لنادى القصة(الإسكندرية،نادي القصة، ٢٠٠٣، ص ١٧، بتصرف).

وهي تصوير للشخصية الإنسانية فى مواجهة أحداث الحياة، وهذا ما يجعل من المأساة دلالة ثابتة رغم تطور الرواية مروراً بدوستوفسكى، وفوكنر.

ويتناول محمود حنفى البحث عن الروح الحميمية فى واقعه المغاير للقيم، والمضطرب؛ فهو يجسد التجربة فى حياتنا الواقعية، وشعور المثقف فيها بالضياع حيث يجسد حدث عدم وجود الديوان الذى وعد به عادل صاحبه داخل الحقيبة تبدد آمال الطبقة المثقفة إزاء صراع الحياة فى عالم لا يبالى أحد فيه بأحد طغت فيه مادية الحياة على القيم، فأصبحت الحياة بلا جدوى كما يصورها الكاتب ؛ فيقيم صراعاً داخلياً ما بين الواجب المفروض، والطغيان المادى المغير لمعالم الشخوص، والمواقف.

ويراه العشماوى قد نجح فى تجاوبه مع حركة هذه الفترة اليائسة، ويتمثل فى إبرازه المتناقضات من شح ، وتقديس للماديات، وصراع الحياة الجديدة ، واستطاع (أن يتجاوب ديناميًا مع الفترة القلقة اليائسة ، وأن يرتفع إلى مستوى اللحظة فتأثر بهذه الدينامية السياسية والاجتماعية بالشكل المطلوب واتصل جذورًا وفروعًا ، ورمزًا وتجسيدًا بالتجربة الكيانية الضخمة والخطيرة والتي نمر بها اليوم أفرادًا وجماعات) [١]. ويتناول "محمود حنفى" الشخصية من عدة زوايا مبيناً ملامحها الخارجية ، وأبعادها الاجتماعية، والنفسية، والفكرية ، فهو يترك للشخصيات أن تنمو نمواً طبيعياً، ويقسم شخوصه الثانوية المدعمة للشخصية المحورية (عادل) بشكل تتكشف فيه معالمها تدريجياً مع التطور الدرامى للرواية فهى شخصيات نامية يكون (تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث) [٢].

وهو يحدد طبيعة شخصيته المحورية الثابتة على مبدأها فى رد عادل على زملائه (لا العام القادم ولا غير .. أننى لا أقبل أن يستعبدني

(١) د. محمد زكي العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٨٠ .
(٢) د. محمد يوسف نجم : فن القصة ، ص ٨٦ .



نظام من النظم) (١) ، لكن الراوى – الكاتب – لا يلبث بـين الفينـة، والأخرى أن يدير حواراً مع الذات– منولوجاً– موضحاً أثر النمطيـة السلبى عليه كذهابه للشركة، وغيرها من الأمور الروتينية، وتتضـح مصارحته للواقع الذى يحس فيه الكاتب بالغربة الزمانية، والمكانيـة، وعبثية (اللاجدوى) حين يقول : (إنما أضمر رفضاً لا يستهان به لكل ما يحيط بى من عناصر لواقع أراه زائفاً، وهزيلاً بشكل قاطع، وكـل ذلك إنما يحقق لى فى نهاية الأمور خلاصاً عبثياً يتمثل فـى حـالات الاستهانة الشاملة بكل شئ) (٢).

وبالتالى يصبح الواقع فى نظر الكاتب متاهة مخيفـة تتكشـف معالمه تدريجياً من خلال رسمه للشخصيات فى خطوط سريعة فتجدها (تقف أمامك نابضة شاخصة بسماتها، وزيّها، ومزاجها، وهذا آثر عنده بكثير من جمع الحوادث حول شخصيات روائية) (٣).

ويتعاطف "محمود حنفى" مع شخوصه ؛ فكل شخصـية تبـرر صنيعها من خلال مواقف أصدقائه إسماعيل، وعبد الحميد من شخصية عادل الذى يصر على الصمود حتى الموت على طول خـط الروايـة مبيناً ضغوط الحياة الواقعية من خلال شخصيات واقعية، وأيضا فـى روايته (ظل عائشة) (٤) قد جعل شخصية عائشة تبرر تغير مواقفها.

وهذا الكاتب لا يلجأ فى البناء الفنى للبناء التقليدى للرواية؛ فهو يبدأ بحدث عادى لم يتم؛ ليجعل القارئ مشدوداً إلى الأحداث من البداية إلى النهاية من خلال قدرته على التصعيد الدرامى بالتصوير الـواقعى للأحداث مجسداً معاناة جيل بأكمله من خلال روايـة واقعيـة ترمـز لمأساة الواقع الأليم ، ويتفاعل الزمن مع الأحداث لتفعيلها دراميًا .

ويميل الكاتب إلى المزج بين لغة السرد، والحوار فى سلاسـة، فلا يحس القارئ بهذا التنقل، فرواية (حقيبة خاوية) يمزج فيها الكاتب

---

(١) محمود حنفي: رواية حقيبة خاوية (مطبعة التجارة بالإسكندرية، ط أولى، ١٩٨٠، ص ٢٦).
(٢) المصدر السابق، ص ٣١.
(٣) د. محمد زكى العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٨٣.
(٤) محمود حنفى: رواية ظل عائشة (الإسكندرية ، طبعة خاصة ٢٠٠٢م).

بين الخيال المؤلف، وبعض المواقف التى تشكل جزءاً من مسيرة ذاتية بما يضفى الصدق على الرواية فى بناء درامى طبيعى فتنمو الحبكة متماسكة متتابعة فى تطورها الدرامى بحيث يصبح الراوى مشاركاً فى البناء الأساسى للرواية، وتنمو المواقف، والحركة تدريجيا فهو (يجعل من نفسهِ أحد شخوص القصة شخصية واحدة، وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية...، وأكثر قرباً إلى النفس)[1].

ويتتبع ذلك وجود استخدام الكاتب لطريقة التغذية الراجعة – من عهد الثورة حتى عصره، وماذا كان يصنع عادل، وأين كان هو من هذه الأحداث- لتذكر الماضي، ولخلق توتر للأحداث يحدث تفاعلاً، ويصل لذروة التأزم بالعقدة الدرامية، ومن ثم فإن روعة البناء الفنى في هذه الرواية يكمن فى أسلوبها فى الحكي الذي (ينساب داخل أحداثها بطريقة فنية رائعة، ويعيش فيها القارئ لامع شخصيات الرواية، وإنما داخل ضمائرهم) [2].

ويشيد العشماوى بلغته الحية الرشيقة الخفيفة الوزن التى تستجيب له طواعية معبرة عن كوامن النفس؛ فهو يقظ الحساسية حينما يسرد، أو يحاور، فالكاتب يعبر بالسرد عن شخوصه التي يعتبرها معادلًا موضوعيًا لما يريد التعبير عنه. ويلجأ إلى التركيز، والتكثيف فى الجمل بدلالات متعددة فى وضوح للرؤية، ولا يبالغ فى السرد بل يحاول أن يكشف المجهول فى النفس الإنسانية فى لمحات نافذة، ومعبرة.

وقد يؤخذ على الكاتب فى شخصية إسماعيل أنه يسوق على لسانها بعض الألفاظ التى قد تعتبر خارجة عن نطاق العمل الأدبى[3]،

(١) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١٨٧ ، ١٨٨.

(٢) د. طه وادي : مدخل إلى الرواية المصرية (القاهرة، دار النشر للجامعات، ط١٤١٧هـ- ١٩٩٧م ، ص ١٠٢).

(٣) محمود حنفى: رواية حقيبة خاوية، ص ١٠٠ ، ومن الألفاظ التى قد تعتبر خارجة ما أورده على لسان إسماعيل: (الكلاب أولاد الكلاب، تركاه يموت دون أن تهتز شعرة فى بدن أحدهما) ، وكان الأجدر أن يكتب كلمة "أولاد...." ويترك فراغ ؛ ليشرك القراء معه في هذا الإنفعال، وبالتالي تتعدد دلالاته.



وقد أوردها في سياق انفعاله على ترك زملائه لزميلهم عادل يموت بالفشل الكلوى دون أن يقدموا له يد المساعدة، واستخدم الكاتب تباين الشخوص، والمواقف في إيقاع روائي يعمد إلى تداخل الماضي، والحاضر في سياق درامي واحد مركزاً على الشخصية المحورية(عادل) كاشفاً عن معاناتها حتى الموت ، وقد أبرزها الكاتب ليعبر عن شعور الغربة، وضياع القيم في عصر متلاطم الأمواج .

- **فتحي الإبياري والقصة القصيرة:**

من الملاحظ أن الدكتور العشماوى كان لا يكتب إلا عن شخصيات يتأثر بها من كتاباتها، أو شخصيات يعرفها معرفة لصيقة في معظم ما كتب، ومن هؤلاء فتحى الإبيارى ؛ فقد صاحبه فترة طويلة منذ أن كان الإبيارى طالبًا إلى أن اشتغل بالعمل الصحفى ، وقرأ العشماوى له معظم ما كتب وعلق عليه، ويراه صاحب موهبة استطاعت أن تشتد، وتتضج ولها طابعها الخاص في الكشف والوصول للمراد كما أن ملازمة فتحى الإبيارى للأستاذ " محمود تيمور" لمدة تزيد على العشرين عاماً أكسبته هذه المصاحبة المزيد من القدرات الإبداعية في فن القصة؛ فلقد مثّل محمود تيمور، وغيره من كتاب القصة ملامح واقعية رومانسية تجسد صورة المجتمع المصرى، وإن بدأت هذه الأقصوصة في التمصر منذ قصص "نيقولا يوسف" القصيرة، وبداية محاولات الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية في مجموعته القصصية (دنيا الناس)، والتى صدرت في ١٩٥٠م فقد (حاول أن يستلهم منها البيئة المصرية بعفويتها، وتلقائيتها، وأن يصور من خلالها الجوانب الإنسانية ببساطتها المعهودة، وأن يحيل فيها الحياة اليومية بقدرته على التعبير الفنى، وانتقائه الأحداث الزاخرة بالسخرية من الحياة، ومعاناتها، ومتناقضاتها)[١] وإذا كان الفن القصصي له جذور في البيئة العربية لكنها لم تكن بالصورة المتطورة بل مناسبة لعصرها ، وهو ما حذا بالعشماوى أن يشير في موضع من كتابه

---

(١) شوقى بدر يوسف، تطور القصة القصيرة في الإسكندرية (الإسكندرية، الملتقى الثانى للقصة القصيرة، عدد٣، إبريل ١٩٩٩م، ص١٥).

(النابغة الذبياني) إلى قصة "شاس بن زهير" حيث يصفها بأن فيها (كثير من التأنق القصصي، فقد رويت بطريقة قصصية قد تخرجها في بعض تفصيلاتها عن الواقع، وليس تهمنا في كثير هذه التفصيلات، وإنما تهم الباحث في فن القصة إذا أراد أن يتلمسه في الأدب العربي القديم). [1]

وإذا كان للفن القصصي له خصوصيته، فإن البيئة، والاتجاه عاملان مؤثران في توجيه دراسة أى فن، ويمثلان أهمية قصوى في تصوير حياة المجتمعات الإنسانية والتفاعل معها مع الوضع في الاعتبار أن خصوصية القصة القصيرة تعتمد في المرتبة الأولى على الموقف، أو الحدث حيث تقوم بقية العناصر للعمل الروائي بخدمة الحدث، وتطويره دراميا، وذلك لأن القصة القصيرة تمثل (إيقاع سريع لتحولات العصر، وهي أصلح الأشكال الأدبية على التجسيد، ومن ثم التوصيل) [2].

و قد أصدر "فتحي الإبياري" عدداً من المجموعات القصصية، هو من (أنشأ أول نادٍ للقصة بالإسكندرية منذ عام ١٩٦٠م ، وحتى الآن) [3] وقد رصد له "شوقي بدر يوسف" حوالى ست مجموعات قصصية بداية من مجموعته الأولى (بلا نهاية) ١٩٦٦م، وحتى مجموعته (رحلة صيد قصيرة) سنة ١٩٨٠م، وكما أن هناك مجموعة أصدرها أطلق عليها (قصص منسية) تمثل فترة بداياته في الكتابة القصصية[4].

ولعل ما يفسر لنا لماذا تعرض العشماوي لنقد مجموعته (بلا نهاية) – رغم أن فتحي الإبياري له الكثير من المجموعات القصصية– هو أن (عمل الإبياري في مجال الصحافة قد استهلك منه

---

(١) د. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص١٤٢.

(٢) محمد قطب : قراءة في القصة القصيرة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية عدد ٣٥٨، ص ١٩٨١م، ص ٣).

(٣) عالم القصة: (مجلة يصدرها نادى القصة الإسكندرية، عدد خاص، ٣ أغسطس سنة ٢٠٠٥، ص٩٣).

(٤) عالم القصة: ص ٨٤ (بتصرف).

الحس الإبداعى فى مجال القصة القصيرة عالمه الأثير مما جعله يهتم بالقصة من خارجها، وليس من داخل بؤرتها الإبداعية) (١) .

وإذا حاولنا أن نحدد مكانة الإبيارى فى القصة القصيرة؛ فهو يمثل (محور الوسط، أو مرحلة الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية فى بيئة الإسكندرية) (٢) . ويحدد العشماوى أهم ملامح إبداع الإبيارى فى أعماله الفنية وخصوصًا مجموعته (بلا نهاية) ، و أهم ما يبرز عند فتحى الإبيارى هو علاقة الكاتب بالواقع اليومى، فهو ينطلق من التجربة الذاتية المحلية؛ ليحقق الشمولية بما فيها العمق الإنسانى، ومثلت ذلك قصة (بوسى) رمزًا للتواصل، والتعاطف الإنسانى، فهو يصور علاقة المحبة بينه وبين القطة، وكأنها حبيبته: (فكنت أفرك رأسها بين راحتى، وألمس على ظهرها، وأقبلها بين عينيها؛ فتفرح لذلك، وتهز ذيلها يمنة، ويسرة، وتعاود قبلاتها العجيبة).(٣)

وشعوره الإنسانى يتجلى فى علاقة الوفاء لقطته كما ينقلنا الإبيارى إلى ما لا يتوقعه القارئ من التصعيد الدرامى بالتغاير، وهو رضوخ الأم بعد رفضها الإبقاء على القطة "بوسى" إلى أن تبقيها، ثم تكرر القطة نفس ما اعتادت عليه؛ فتطردها الأم من المنزل، ويبقى العزاء فى "بوسى الصغيرة".

ويمتلك الإبيارى القدرة على تلوين الحدث بالصراع الدرامى من خلال أحداث متعاقبة متباينة بما يحدث هزة لدى المتلقى، ولديه التصوير (عنصر رئيسى فى البناء القصصى، فالقصة تتوسل إلى تقديم مضمونها بوسائل أهمها: السرد، والتصوير) (٤) ويُخْضِعُ الإبيارى العاطفة فى السرد مع الواقعية حتى يصل لذروة الحدث، وهذه الطريقة متشابهة فى تناوله لأعماله القصصية كما فى مجموعة (قلب الحب)،

---

(١) شوقى بدر يوسف: تطور القصة القصيرة فى الإسكندرية، ص ٤٦.
(٢) المرجع السابق، ص ٤٥.
(٣) فتحى الإبيارى: بلا نهاية (الإسكندرية، دار نشر الثقافة، ١٩٦٦م، قصة بوسى ص ٩١).
(٤) أ.د. السعيد الورقى: القصة والفنون الجميلة (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية (الشاطبى)، ط أولى، ١٩٩١م، ص ٦٧).

وقصة (بلا خوف)؛ فهو يكشف عن القيم الإيجابية ليعيد للبشرية التوازن الحقيقى، فهو يتجه إلى الحدث بطريقة تأسر القارئ، وتشد انتباهه منذ البداية، فالإبيارى يميل إلى طريقة العرض المبتكرة، وذلك بتفعيل الحدث دراميًا متخليًا عن السردية القديمة للوصول للهدف المطلوب ؛ ففى قصته (غرامة) حين يلتقط حوار الشرطى مع المارة، ليبين موقفه من البائع المتجول، وتغاير ملامح الشرطى مرة ممتعضاً، ومرة متعاطفاً ليناسب مقام الحال مع المارة حتى لا يستثفر غضبهم لكونه ينفذ الأوامر[1]. وهو فى قصته (بلا نهاية) يتفنن فى تجسيد الأحاسيس بشكل واقعى، وسرد لحظات العبر، وإدارة الحوار ليضع القارئ فى بؤرة الشعور، والمشاركة الوجدانية، وتكثيف الأحداث، وإدراك الصراع فى ردود المتحاورين، ليصل لنتيجة ختامية أقرب للذهن رغم أنها غير سعيدة للطرفين، فهو يوظف بيئة الأحداث بتصوير العلاقة بين الموج، والرمال (حتى أمواج البحر لا تتعب من محاولاتها، وهى تحاول أن ترتشف قبلة من رمال الشاطئ فى رمقها الأخير).[2] ومن هنا فإن القاصّ يضع فى إدراكه توظيف عناصر العمل الإبداعى، وهذه العناصر هى: المكان، والزمان، والموقف ومالها من تأثير فى صياغة المشاهد التى تجسد النص القصصى، وتتحكم فى خط سير الأحداث، والأفكار، والأقوال، وتوجه الشخوص حيث تتلون قصص الإبيارى بلون (الطابع الوجدانى الخاص حتى أن قارئ القصة يشعر أن الحدث فيها صادر عن القاص نفسه، وأنه مصاحب للشخصية لصيق بها غير محايد لها) [3].

والسمة البارزة الثانية التى تميز بها الإبيارى هو تخيره لشخصيات واقعية لها عفوية بفطرتها المندفعة بالغريزة لها من أحلام اليقظة فهى (صور البسطاء الذين نراهم فجأة؛ فنضطر إلى الاعتراف بحقيقتهم إنهم أبناء الحياة، وصانعوها فى نفس الوقت بهم تزدحم

---

(١) فتحى الإبيارى: بلا نهاية، (قصة غرامة ، ص ١٨ – ٢٢ ، بتصرف).

(٢) فتحي الإبياري : (بلا نهاية)، ص٧٠.

(٣) د. سيد حامد النساج، بحوث ودراسة أدبية (القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣، ص ٢٣٦).

الشوارع، وتنضج المزارع، وتسير السيارات، والقاطرات)[1] فهو يركز على شخصية البائع المتجول المخالف مبلوراً معاناته من الغرامة معبراً عن ذات هذه الشخصية فى نداءاتها: (أموت أحسن ... أموت أحسن .. يا عالم .. يا عالم يا زلط).[2] كما يتخير شخصية الشرطى الجامد الشعور فى وقت الظهيرة فى ميدان الإسكندرية بالمنشية؛ ليجعل ما يصنعه الشرطى مبرراً له فى تصلبه خوفاً من أن يتعاطف مع البائع، فيصبح متهماً هو الآخر أمام المسئولين. إنه يجسد صراع واقعى للقصة التى تمثل (بناءً محكماً لا يسمح بالهوامش، والحدث فيها مكثف، وهو كل شئ، ويجئ الوصف موجزاً، ومرور الشخصية به سريعاً بينما يذوب الحدث فى العناصر الأخرى)[3]. والإبيارى يقدم فى أسلوب ناجح حوارَ الشخوص (المارة مع الشرطى) بتأثير، وإقناع برؤيته الروائية؛ فهو يستخدم الكلمات العادية داخل السياق بطريقة إبداعية غير مألوفة تحدث الدهشة والتأثير . وإذا كان الموقف هو الذى يجسد نواة القصة القصيرة ؛ فإن الشخصية المحورية هى التى تقوم بدورها الفعال على تطوير الحدث مع غيرها من الشخوص الثانوية للوصول لموقف يرضى عنه الكاتب ، ويبرع الإبيارى كما يصف العشماوى فى تكثيف التفاصيل بانتقاء بارع شبيه بما يصنعه الشاعر، وهو ينقل الواقعية فى شكل شظايا مشحونة، وهو سر البراعة فى القصص القصيرة[4] ، ويلاحظ العشماوى أن عاطفة الحب التى تميز مجموعته فى ست قصص قصيرة هى أهم عاطفة فى حياة الناس (ويحتل الحب والمرأة جانبًا كبيرًا من إنتاج الإبياري القصصي بل إن الموضوع الأساسي لإحدى مجموعاته هو الحب الذي يقع في ست قصص قصيرة) [5] ، وشخصية الإبيارى مؤثرة فى قصصه ؛ فالشخصية لديه لا تتكرر، وإن تشابهت فى صفات معينة، ففى قصته

---

(١) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٧٦.
(٢) فتحى الإبيارى: بلا نهاية، (قصة غرامة) ، ص ١٨.
(٣) د. الطاهر أحمد المكى، القصة القصيرة (دراسة ومختارات) (القاهرة، دار المعارف، ط خامسة، ١٩٨٨م، ص ٨٤ ، ٨٥).
(٤) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٧٣ .
(٥) د. العشماوى: أعلام الأدب العربي ، ص ٣٧٤.

(سرير من ثلج) يجسد لنا موت الماضى، والواقع المرير، وتطلع الناس للمستقبل، وهو ما تجسد فى شخصيتى (سمير وفاتن)، وذاب كل الحب كقطعة من الثلج (فقد ذابت حرارته ... أوهام المستقبل، وخرافات الماضى) [1]؛ لأن هذا الحب قد ذابت حرارته بين الزمان الماضى، والمستقبل. ويعمد الإبيارى إلى أن يجعل للشخصية منولوجاً ذاتياً، ويصبح الكاتب مسجلا من خلال هذا المنولوج "سيرة ذاتية" لبعض المواقف الحياتية، ففى قصته (تحت التمرين) يظل هذا المنولوج الذاتى؛ ليفسر موقف الشخصية بقوله : (وظننت أننى سأقدم خدماتى للمجتمع بما كافحت من أجله ... فاشتغلت مدرساً.... أربى النشئ على مبادئ الإنسان الذى يحب الناس) [2]. وهو بذلك يعبر عن الحدث بلغة سلسلة فى جمل محكمة يوظفها فى لوحات متتابعة؛ فاللغة لديه لغة تحررت (من قيود التكلف، والصنعة ؛ فهي لغة حية .... لغة نفضت عن كتفيها أثقال الزخرف، فبدت كالفراشة خفيفة الوزن، خفيفة الروح مليئة بالحياة) [3].

---

(١) فتحى الإبيارى: بلا نهاية (سرير من الثلج)، ص ٥٤.
(٢) فتحى الإبيارى: (تحت التمرين)، ص ١١٢.
(٣) د. العشماوى: كلمة عميد أدباء الإسكندرية (الإسكندرية، مجلة عالم القصة، عدد خاص، ٣ أغسطس ٢٠٠٥، ص ٤٧).

- "الخاتمة"

تتلخص هذه الدراسة فى أنها مكونة من تمهيد وخمسة فصول فى بابين يحتوى الباب الأول على الجانب النظرى فى فصلين، والباب الثانى يضم الجانب التطبيقى فى ثلاثة فصول.

وفى التمهيد عرض الباحث لسيرة العشماوى الذاتية من خلال النشأة فى مدينة فارسكور، وأثر الطبيعة الساحرة لهذه المدينة فى نفسية العشماوى إضافة إلى تنقل والده للعمل قد أكسبه خصوبة فى الخيال كما تعرض لتجارب متنوعة سواء فى الكتاب أم فى المدرسة الأولية والابتدائية والثانوية، وفى المرحلة الجامعية بدأت شخصية العشماوى فى الظهور على المسرح الجامعى؛ فحصل على الماجستير بعد تخرجه عام ١٩٥١م كما أنه أصبح أول طالب يعين فى جامعة فؤاد الأول بداية من عام ١٩٤٦م، وكان موضوع رسالة الماجستير "النابغة الشاعر القبلى" بإشراف إبراهيم مصطفى، ومحمد أحمد خلف الله ثم طلب العشماوى مساواته بزميله عبد المحسن سلام والحصول على بعثة لنيل درجة الدكتوراة؛ فكان ذلك وحصل على الدكتوراة من لندن عام ١٩٥٤م عن موضوع "النقد العربى حتى القرن الخامس الهجرى مع العناية بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى" وقام الباحث بترجمة أجزاء منها والاستعانة بها فى سياق البحث.

ووجد الباحث أن العشماوى قد مكث خارج مصر ما يزيد على عشرين عاما قضى منها ثلاث سنوات بلندن للحصول على الدكتوراة، والعمل بالإذاعة والبريطانية ثم عودته لمصر عقب وقوع العدوان الثلاثى ١٩٥٦م احتجاجًا على ذلك مما يدل على حبه لوطنه، كما قضى خمس سنوات بالسودان، وثلاث سنوات بالكويت، وتسع سنوات بلبنان عميدا لآداب بيروت، إضافة إلى عمله أستاذاً زائراً بجامعة محمد بن سعود، وقطر، وشارك فى مؤتمرات عديدة، وفى مصر حصل على درجة الأستاذية عن كرسي البلاغة عام ١٩٦٧م عن كتابه "قضايا النقد الأدبى والبلاغة" ثم وكيلاً لكلية الآداب ١٩٧٣م ثم عميداً لها عام ١٩٧٤م فنائباً لرئيس جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٦م، وتأثر

العشماوى بأدباء ونقاد كبار من أمثال: طه حسين، ومندور، والعقاد، ومصطفى السقا، والشايب وغيرهم؛ فقد كان لمندور تأثيرٌ فى تربية ملكة الذوق عنده وأفاد من طه حسين فى تحليل النص الشعرى، والكشف عن مضامينه وقيمه الجمالية.

وتأثر العشماوى كان عن طريقين مباشر وغير مباشر؛ وذلك بمخالطة العلماء والأدباء، أو القراءة المستمرة التى جعلت منه موسوعة أدبية ونقدية شاملة.

وأصدر العشماوى عدة مؤلفات من أهمها: النابغة الذبيانى، وموقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى، دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، أعلام معاصرون من الشرق والغرب، دراسات فى النقد الأدبى المعاصر، أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية، إضافة إلى العديد من المقالات والمخطوطات التى نشرت بالمجلات والتى لم تنشر، وقد حاولت مؤسسة البابطين جمع الكثير من مقالاته ومخطوطاته ، وإعادة ط بع أشهر كتبه مع عدم التكرار؛ فأصدرت تسعة كتب تحت اسم سلسلة كتب نقدية عام ٢٠١٠م عن دار الوفاء بالإسكندرية.

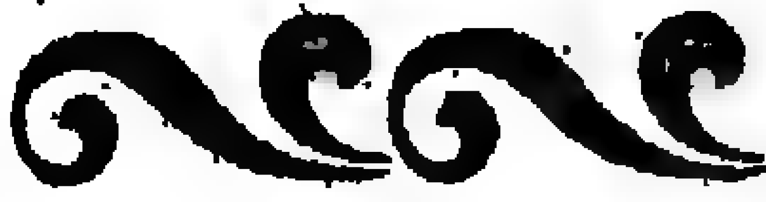
وأما الجوائز التى حصل عليها العشماوى من أبرزها جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٩١م، وجائزة البابطين عن أحسن كتاب أدبى عام ١٩٩٥م، وجائزة طه حسين فى العلوم الإنسانية عام ٢٠٠٣م ثم رشح لجائزة مبارك التقديرية لكن المنية حالت دونها فقد وافته مساء السبت السابع من مايو عام ٢٠٠٥م عن عمر يناهز الرابعة والثمانين عاما، وهو نفس العمر الذى عاشه أستاذه طه حسين (١٩٩٨م – ١٩٧٣م).

وفى الفصل الأول تتبع الباحث ثقافة العشماوى، وأثرها فى نقد النص الأدبى من خلال التعرض لثقافته اللغوية والأدبية؛ فقد مثلت اللغة لديه رموزًا تتضمن شحناً من المشاعر، والأحاسيس، وهى حركة خلق مستمرة، والفن الأدبى استثمار لإمكانات اللغة التى لا تنتهى، ويتضح ذلك من خلال حفظه منذ الصغر لمجنون ليلى، ومصرع



كليوباترا، وتأثير القرآن الكريم؛ فأسلوب العشماوى متفرد لأنه يطوع اللغة لعقله، و شعوره، ويأتي بالجمل المزدوجة، وبالعبارات الموسيقية مستفيداً من رؤية عبد القاهر حيث التفاضل ليس للفظ بمفرده أو للمعنى بمفرده بل الفضيلة للسياق الذى يوجد فيه اللفظ، ويوجد فيه المعنى • واتسمت دراسات العشماوى للنصوص بالعمق، والوضوح، والرشاقة، والملاءمة، وهى من سمات الإبداع، وقد عمد العشماوى لتفجير كوامن اللغة تفجيرا إبداعياً. وحاول الباحث استجلاء أثر الإبداع فى النقد،وأثر النقد فى الإبداع من خلال ما كتبه العشماوى مبيناً أن العلاقة بين النقد والإبداع هى علاقة طردية فى اتجاهين ، وموضحاً أثر سعة اطلاعه ، وإعجابه بالرومانسيين العرب، وبأدباء المهجر بشكل خاص ، وتأثره بإليوت، وكولردج، وريتشاردز كما حاول العشماوى الاستفادة من المناهج المناسبة لدراسة النص ملتفتاً لأثر الصوت فى صياغة المعنى متفردا ببيان أثر اللفظة داخل السياق، وما تحدثه من أثر كاشفاً عن الكيان العضوى للقصيدة.

وفى الفصل الثانى من الباب الأول: حاول الباحث فيه أن يبين المحاور التى شكلت اتجاه العشماوى فى النقد الأدبى؛ وهى: الذوق الفنى الناقد، والتفسير الدلالى القائم على نظرية الخيال، ودراسة الصور مجتمعة، ونظرته للقيم الشعورية، والتعبيرية الكامنة فى العمل الأدبى مبيناً معالم دراسته للشخصيات الأدبية• وقد اهتم العشماوى بموضوع الوحدة العضوية منطلقاً من دراسته لنظرية الخيال عند كولردج مرجعاً هذه الوحدة إلى الإحساس المهيمن بواسطة العاطفة التى تلون الصورة الكلية المتكونة من خلال تجمعات الصور الجزئية المتشظية داخل كيان القصيدة، وكشف العشماوى عن سر التشتت والغموض فى الشعر الحديث عند بعض الشعراء ، وأرجع ذلك إلى خيال أطلق عليه اسم "الخيال البرقي" موضحا أن الصورة الكلية هى نتيجة تكامل مكونات العمل الفنى كله من ألفاظ، ومعنى، وموسيقى، وأوزان، وخيال. إضافة إلى ذلك كشفه عن مدى استغلال العلاقات الصوتية، واستثمارها للدلالة على الموقف النفسى، وما يشيعه الإيقاع من طاقة إيحائية . كما حاول أن يضع مفتاح لكل شخصية أدبية من



خلال رؤية نقدية تنطلق من تفكير، وسلوك المبدع فى تفسير إبداعه الفنى مهتمًا بعناصر التكوين والإحياء التى تظهر صورة الشخصية واضحة المعالم، والقسمات. وكان خير تمثيل لذلك دراسته "للشخصية الأدبية عند طه حسين، والعقاد، والمازنى".

وقد تميز طه حسين بالاستعراض التصويرى، والعقاد بالاهتمام بعناصر التكوين والإحياء، وخلق الصورة، والمازنى بأسلوب السخرية والعين الثاقبة التى تلتقط أبرز ما فى الشخصية الأدبية.

وفى الباب الثانى حاول الباحث أن يضع تعريفا للنص الأدبى ألا وهو:

(أى كلام يرفع لمصدره الأصلى يطلق عليه لفظ "نص"، وينسب إلى صاحبه سواءً كان شفاهة أم مكتوبا)٠

ويتتبع الباحث فى الفصل الأول نماذج تطبيقية من دراسات العشماوى لنصوص من الشعر الجاهلى ، والعباسى متمثلا فى شعر النابغة ، ومعلقة لبيد ، ولامية المتنبى موضحاً أن الوحدة العضوية فى "معلقة لبيد"، "ولامية المتنبى" قد تحققت عن طريق التناقض بين الصور إضافة إلى تميز المتنبى بظاهرتين : التوحد بالممدوح، والخطاب بلغة الحب . كما عمد العشماوى إلى تطبيق منهجه التكاملى على دراسة نصوص من الشعر الحديث عند أحمد شوقى مبيناً أثره في التجديد في القولب العروضي، وبخاصة فى مقطوعة الحادى فى "مجنون ليلى"٠ واتضح اهتمام العشماوى بالصورة، والتفريق بين شوقى وحافظ فى "رثاء سعد زغلول" مركزاً على أثر العاطفة فى خلق الصورة الكلية.

ودرس العشماوى قصيدة "الطمأنينة" لنعيمة، والتى مثلت نوعاً من التوازن بين العواطف، والأفكار، وأظهر تركيز نعيمة على الصورة الممتدة من خلال سيطرة العاطفة مع دوره فى التجديد العروضى على غرار نسق الموشحات الأندلسية.



كما درس قصيدة "التقينا" للعقاد مبيناً الطفرة في ديوانه الذى ضمَّ هذه القصيدة ؛ وهو "أعاصير مغرب" ،كما تتبع الباحث نمـاذج مـن دراسة العشماوى لشعراء العصر الحديث كالسياب وأوضح أن السياب التجأ إلى إسقاط أسطورة تموز على واقعه وأسطورة المسـيح علـى معاناته، وحاول مزج بحور الشعر، ولم يحالفه النجاح ، لكنه نجح في توظيف تأثره بإليوت ، و "إيدث سيتول"، بموضوعية، ونضج فنى.

وتعرض الباحث لنماذج من مقدمات العشماوى لدواوين بعـض الشعراء، والتى ركز فيها على ظواهر هامة : " ظاهرة صورة البحر" عند الشاعر أحمد فضل شبلول من خلال اعتماده المرتكز على بحـر المتدارك، و" ظاهرة ألفة اللغة وبساطتها " عند الشاعر جابر بسيونى، "وظاهرة التردد والحنين" فى شعر ناجى عبد اللطيـف فـى ديوانـه (اغتراب) الذى اتخذت صوره صورة الغربة الصوفية فى خيال برقى ، و " ظاهرة الإفصاح عن الذات المؤنثة " عند الشاعرة سعاد الصباح ، والتي تجسدت فى التمرد الإيقاعى على الأوزان الخليليـة ، وفـي صورها المتفردة بالجدة، والطرافة، والمفارقة.

وتبدت " ظاهرة اجترار الماضى واستشراف المسـتقبل " عنـد الشاعر أيمن صادق معتمداً على الشكل العمودى فى معظم القصـائد، وأتى بصورة نادرة لبحر الوافر فى قصيدة: "أصداء محترقـة" ؛ فقـد جاء فى الضرب بتفعيلة (مفاعلتن) كاملة.

وفى الفصل الثالث تتبع الباحث نقد النص المسرحى والقصصى عند العشماوى من خلال الحديث عن نقـد المسـرحية ، والصـراع المسرحى الناشيء لتحقيق الوحدة العضوية للعمل المسـرحى عـن طريق التوازي أو التباين ، كما نبه العشـماوى إلـى تناسـب لغـة المسرحية مع الشخصية، ودرس الباحث نماذج من نقده المسرحى:

أسطورة أوديب عند صوفوكليس وعند توفيق الحكيم، وأسطورة بجماليون عند برنارد شو، وعند توفيق الحكـيم، ومسـرحية الـذباب لسارتر. وأوضح العشماوى طريقة كل أديب فى التناول، والمعالجـة للموضوعات، فمسرح "شو" اعتمد على الواقعية، ومسرح الحكيم اعتمد



على التجريد والرمز فأطلق عليه اسم "المسرح الذهنى" ، وأما مسرح "سارتر" فقد تميز بأنه "مسرح المواقف".

وفي مجال القصة تعرض الباحث لنقد العشـماوى لنجيـب محفوظ مبيناً براعة محفوظ فى انتقاء شريحة محـددة، وشخصـيات بعينها من واقع البيئة، وعالج موضوعاته بحبكـات مختلفـة، وبلغـة فصحى سهلة معبراً عن فكره من خلال مراحل حـددها العشـماوى: تاريخية ، وواقعية اجتماعية، وواقعية رمزية. وأما فتحى الإبيارى فقد اعتمد في قصصه القصيرة على الواقعية، وتفصيل الموقـف دراميـاً مستخدماً السرد، والتصوير، واتضح ذلك جلياً فى قصـة (غرامـة)، وقصة (سرير من ثلج ، في حين التزم محمود حنفى في روايته (حقيبة خاوية) بلغة حميمة فى نقل واقعه الاجتماعى مستخدماً الخيال الروائى، كما حاول أن يظهر التباين فى المواقف فى عرض شيق مازجاً بـين الفصحى والعامية للتعبير عن ضياع القيم، والغربة، وتطـور البنـاء الدرامى عنده ؛ ليكشف عن مجهول النفس الإنسانية فى لمحات معبرة.

- **نتائج البحث:**

ومما سبق يمكن للباحث أن يخلص إلى عدد من النتائج الآتية:

١- تميز العشماوى بالطبيعة السمحة، والقدرة على الخيـال نظـراً لكثرة ترحاله، وأسفاره التى تزيد على عشرين عامـاً، وسـعة إطلاعه وموسوعية ثقافته اللغوية، والنقدية، والأدبية إضافة إلى وسطيته فى التناول.

٢- ينهض منهج العشماوى على الذوق المعمق بمعرفة دلالات اللغة، وما تحمل من معانى دقيقة، وانفعالات تتضح من خلال الصورة الكلية التى تحمل عاطفة المبدع معتمداً على المـنهج التحليلـى النقدى فى الكشف عن حقائق الحياة والإنسان، ولا يعمـد إلـى الاستعانة بروافد العلوم الحديثة إلا بالمقدار الذى يتطلبه الـنص، وبهذا يبدو للباحث أن العشماوى ينحو فى منهجه نحـو الاتجـاه التكاملى فى النقد، ويتمثل فى اختيار المناهج المعينة فى الكشـف عن أسرار العمل الفنى معتمدا على دراسة الصور مجتمعة مـع

عدم تحميلها ما لا تحتمل مستعيناً بالذوق المدرب الخبير المتعايش مع النص الأدبي إلى درجة التوحد معه.

٣- لاحظ الباحث أن الإبداع والنقد بينهما علاقة طردية فيما كتب العشماوى فقد تميز إبداع العشماوى بثلاث ظواهر هى:
ظاهرة موجة الطاقة المتجددة بحيث تماثل أول قصيدة كتبها آخر قصيدة له فى قوة نسجها أو صياغتها ثم ظاهرة النزعة الصوفية المتألقة إضافة إلى ظاهرة تنقيح العشماوى لشعره، ويبدو ذلك جلياً فى مخطوطة : (مضى .. مضى بلا رجوع)، وما سبق يؤكد أنه شاعر مطبوع، وأن المبدع يقوم بدور الناقد، فالنقد والإبداع وجهان لعملة واحدة مع الوضع فى الاعتبار بجانب صفاء معجمه اللغوى وخياله المعبر قدرته على التصوير البارع فى أقل حيز تعبيري ؛ لموهبته وتمكنه من أدواته الفنية باقتدار كما يتضح ذلك فى موضعه من البحث.

٤- تعد ظاهرة "الغلو" من الظواهر الفنية فى شعر النابغة التى كشف عنها العشماوى مبيناً أن مبالغاته تميزت بالدقة مما أدى إلى استكمال كافة جزئيات الصورة الكلية من كافة جوانبها، وانقسمت صورة إلى نوعين هما: التصوير للمرئيات والمسموعات، والتصوير للانفعالات مشتملة على الصوت ، واللون ، والحركة، وما تشيعه من ظلال نابضة بكل مظاهر الحياة. كما سجل البحث أن قصيدة المتجردة إما أن تكون قد قالها النابغة فى صباه لما فيها من الإقواء ، وبالتالى ينفى أنها قيلت فى حق النعمان بن المنذر، أو أنها منتحلة عليه؛ لكونها على بحر الكامل الذى لم يكتب عليه النابغة إلا ثمانى قصائد إضافة إلى أن هناك قصيدة كتبها على هذا البحر يهجو بها من ينتحلون شعره.

٥- تمتاز معلقة لبيد بأنها تتحقق فيها وحدة عضوية عن طريق التناقض حتى على مستوي المفردات، وبالانتقال الفني البارع من غرض لأخر عن طريق التزامة التقفية بلزومة مالايلزم لتهيئة المتلقى سلاسة الانتقال من الغزل إلى الوصف ، كما استخدم أساليب الالتفات ببراعة مع اعتماده على التنويع بين الأصوات

المجهورة والمهموسة، واستطاع العشماوى الكشف عن معالم الصورة، ومكنوناتها ، وأنها مناسبة لبيئتها وزمانها، وما حب الحياة والخوف من الموت إلا وجهان لشعورٍ ينتاب كل نفسٍ إنسانية.

٦- كشف العشماوى فى لامية المتنبى عن أهم خصائص المتنبى التى تتلخص فى قدرته على الحديث بلغة الحب ، والتوحد بالممدوح ، وأن مقدماته فيها خلاصة تجربته التى يعمقها فى بقية أبيات القصيدة مع حسن تقسيم، وتوزيع لحروف المد بشكل متناسب ، وبراعة التصوير فى أقل حيز تعبيرى معتمداً على التكرار ،والاشتقاقات ، والنداء، وأساليب الالتفات، والتلوين الصوتى بحركات متجانسة توافق أو تخالف حركة الروى، ومثلت لاميته خلاصة مسيرة حياته بأن فلسفة الحب لابد أن تعم سائر البشر لأن البقاء فى الدنيا مهما امتد فهو قليل.

٧- استطاع شوقى التجديد الموسيقى داخل القوالب العروضية فعلى سبيل المثال مقطوعة الحادى من مجنون ليلى، وهذا التجديد أطلق عليه الباحث اسم "بحر مشابه السريع" إضافة إلى قدرة شوقى على التنويع الموسيقى، واستغلال كافة الطاقات التعبيرية للكلمة دلالياً، وموسيقياً داخل سياقها الموضوعة فيه. كما عمد شوقى إلى استخدام البحور، ومجزوءاتها فى الحوار المسرحى ؛ ليعطى كل شخصية فرصة التعبير عن ذاتها بصدق كما حاول أن يوازن فى اختياره للحوادث التى لا تتعارض مع الفكرة التى يناقشها فى مسرحه .

٨- أسهم ميخائيل نعيمة فى تطوير الشعر العربى، وتحريره من الصياغة القديمة، وبث روح التجديد في الإحساس بالكلمة، وأظهرت قصيدة (الطمأنينة) مدى استخدامه للأسلوب الإيحائى الرمزى؛ لتصوير صراع الإنسان فى الحياة، وما تلقيه القصيدة من ظلال نفسية على الحياة مع تحقق الوحدة العضوية فيها عن طريق التكرار، والترابط بين الصور الجزئية المكونة للصورة الكلية التى يسيطر عليها إحساس واحد هو التحدي ، والإصرار



على المجابهة فى تقارب مع نسق الموشحات الأندلسية مع سريان التيار النثرى داخل شعره ؛ فأدى ذلك إلى أن يكون لنعيمة نسق خاص في التعبير.

٩- أبانت قصيدة (عدنا فالتقينا) للعقاد على مساهمة " العقاد " فى التجديد الشعرى، وإن تشابهت في وزنها مع موشحة " ابن بقى الأندلسي" إلا أنها تفصح عند لغة حية رشيقة تحمل نفس الإحساس؛ لذا تحققت فيها الوحدة العضوية عن طريق التكرار، وتعميق الفكرة بسلسلة من الصور الجزئية فى كل مقطع، وغلبت عليها العاطفة، ومثلت إرهاصاً لظهور شعر التفعيلة بعد ذلك، وغلب على الديوان الذى يشتمل على هذه القصيدة بريق دم جديد عن طريق لغته الأليفة، والمشبعة بالعاطفة المتأججة بالحب ، والانطلاق.

١٠- تميز " بدر شاكر السياب " بالقدرة على توظيف الأسطورة والرمز جيداً ؛ فاستخدم أسطورة تموز، بعض الرموز كالمطر، والصليب ليدلل على معاناته، ويتفاعل مع واقعه مع التأثر "باليوت" ، و"إيدث ستيول" بشكل متميز إضافة إلى أن تجارب السياب لمزج البحور لم يكتب لها إلا النجاح الجزئي مع عدم إهماله القافية تماماً ؛ فمثل حداً فاصلاً بين الكلاسيكية والواقعية الحديثة.

١١- كشفت مقدمات العشماوى النقدية لدواوين بعض الشعراء عن ظواهر جديدة جديرة بالدراسة المعمقة منها:-

أ- بروز ظاهرة صورة البحر فى شعر أحمد فضل شبلول مرتكزاً على بحر المتدارك فى معظم ما كتب من دواوين بما يمثل توافقاً بين طبيعة البحر من مد وجزر، ونفسية المبدع.

ب-امتاز شعر جابر بسيونى بظاهرة ألفة اللغة، وبساطتها فى التعبير عن التمازج، والتوافق النفسى بين الذات المبدعة ، ودوافعها متأثراً بمؤثرات تراثية فى دواوينه الثلاثة التى درسها العشماوى وأشار إليها في مواضع من دراسته.

جـ-تبدت ظاهرة التردد والحنين في ديوان "اغتراب" للشاعر ناجي عبد اللطيف ، وأخذت صوره شكل الخيال البرقي حيث تتشظى الصورة الكلية في صور جزئية متناثرة . وعبرناجي عن غربة صوفية محلقة لا تجنح للقنوط بقدر ما تحمل من استشراف الأمل ، وتأكد ذلك أيضاً في ديوانه "على أعتاب المحبوب".

د- برزت ظاهرة لزوم ما لا يلزم واجترار الماضي واستشراف المستقبل في شعر أيمن صادق -في ديوانه سمريات- معتمداً على الشكل العمودي في معظم قصائده، وأتى بصورة نادرة لبحر الوافر وهي: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) في قصيدته (أصداء محترقة).

هـ-أبان العشماوي عن ظاهرة "الإفصاح عن الذات المؤنثة" والتي تعددت أشكالها، فأخذت صورة التمرد عند الشاعرة "سعاد الصباح"، وتجسد هذا التمرد في استخدامها "بحر الرمل" في شعرها بكثرة بما يصور طبيعة خاصة في صور بديعة لها من الطرافة، والجدة ، والمفارقة حيث تبدى تمردها في خروجها على الأوزان الخليلية معتمدة على الساكن والمتحرك فقط في ديوانها: "الأنثى قصيدة، والقصيدة أنثى".

١٢- ذهب العشماوي إلى أن فن المسرح يحتاج إلى سعة التجربة بالحقائق الإنسانية، ونضج الملكة، ويستلزم عناصراً كثيرة منها: النص، والعرض، ووسائل العرض المتعددة، وتتحكم في المسرحية قيوداً صارمة من شخصيات، ومكان، وجمهور، وزمن، والصراع المسرحي إما على التوازي، أو التباين لتتحقق الوحدة العضوية في العمل المسرحي كما يمكن للناقد التركيز على عنصر واحد من عناصر العمل المسرحي، ودراسة أثره مع تخير اللغة المناسبة للشخصيات فيمكن المزج بين الفصحى والعامية، وقد نقد العشماوي نماذجَ من الأعمال المسرحية التي يمكن أن نخلص منها إلى الآتي:



أ- قامت مسرحية أوديب على التضاد فى تصعيدها الدرامى للوصول للعقدة أو الذروة (Climax)، وهو انتشار الوباء مع استخدام صوفوكليس لغة المجاز، وجعل اناشيد الجوقة الساخرة مشاركة فى هذا التصعيد الدرامى مدعماً بنهاية المسرحية فكرة الجبر، وأن للآلهة دور رئيسى فى مصائر البشر، وحاول إنصاف أوديب بعد ذلك بجعله فى مصاف الآلهة فى مسرحيته (أوديب فى كولونيا)، ورد بصره بصيرة تجلب الخير، والنفع لأهل المدينة.

ب- حاول العشماوى أن يستجلى وحدة الإحساس المهيمن الذى يسيطر على الوحدة العضوية للعمل المسرحى من خلال البناء الدرامى لكثير من المدارس المسرحية مبيناً فلسفة كل مسرح؛ فمسرح سارتر ينطلق من الفلسفة الوجودية، وقامت مسرحيته "الذباب" على الموقف فأدى ذلك لتطويع أسطورة إلكترا عن طريق شخصية أورست الممثل للحرية، وإخضاعها لفلسفته، وبرع فى تجسيد صورة حسية لقوم يستعذبون البكاء، والندم فى حوار ناجح مع رفضه لفكرة القداسة ليسترد الإنسان حريته ، ويتحمل مسئولياته، وتصرفاته دون ندم بينما اعتمد برناردشو على الواقعية الساخرة التى تنطلق من نظرته بأن حياة الإنسان قصيرة منحازاً لوجهة نظر "برجسون". واعتمد الحكيم على التجريد ، والرمز من خلال مسرحه الذهنى، وإلقاء الحل فى ساحة المتلقى. ويعد مسرح "شو" انقلابا على الرومانتيكية فى صراع يتناول مشكلات الحياة فى "بيجماليون" بينما صوّر الحكيم أزمته النفسية ، أو أزمة الفنان بوجه عام بالنسبة للمرأة فى توازن بين الفكر، والفن مع التشخيص والرمز.

١٣- تعرض العشماوى فى نقده للقصة القصيرة، والقصة، والرواية لعدد من المؤلفين، ووضع الخطوط العريضة التي تميز كل مؤلف بأمثلة تطبيقية، فقد لجأ نجيب محفوظ إلى شريحة محددة،



وتناول شخصيات من واقع البيئة معالجاً موضوعاته بحبكات مختلفةِ الأسلوب، وبلغة فصحى مبسطة مستخدماً السرد، والحوار المتميز منطلقاً من الحارة ، والزقاق فجاءت رواياته بشقيها : الاجتماعي ، والرمزي معبرة عن فكره. وتميز الإبياري بالتقاط الحدث من الواقع في قصصه القصيرة ممثلاً جيل الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية معتمداً على الموقف، وتفعليه دراميا لمواكبة إيقاع العصر مستخدماً السرد، والتصوير المعبر ، واتضح ذلك في قصة (غرامة)، وقصة (سرير من ثلج) . والتزم محمود حنفي بحميمية اللغة في نقل واقعه الاجتماعي في روايته (حقيبة خاوية) معبراً عن شخوصه بصدق مظهراً التباين للمواقف لتحقيق الوحدة العضوية للعمل الروائي مازجاً بين الفصحى ، والعامية بما يتناسب وطبيعة الشخوص معبراً عن ضياع القيم، وشعور الغربة معتمداً على أسلوب الحكي المناسب مع تطور البناء الدرامي لكشف المجهول في النفس الإنسانية في لمحات معبرة . ومن المآخذ على الراوي إيراد بعض الألفاظ التي كان يمكن أن يتحاشاها، ويجعل القارىء مشاركاً معه في ذات الانفعال ، ويكتب الآتي: (يا أولاد ....) ، ويكون ما سبق أشد وقعًا على نفس القارىء أيضاً.

* تم بحمد الله .





وفى الختام لا يسعني إلا أن أشكر الله وأحمده على توفيقه ثم أشكر أستاذي العالم الجليل الأستاذ الدكتور/ "عثمان موافي" لما بذله من توجيه، ودعم ، وحب... "جزاه الله كل الخير" .

ثم أتوجه بشكر خاص إلى أسرة الأستاذ الدكتور / محمد زكي العشماوي "رحمه الله" ، وكل تلاميذه ، ومحبيه ، وإلى كل من له حقٌ عليَّ .

وأسأل الله أن يكون هذا العمل في موازين الحسنات في الآخرة.

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

* * * * * * *

الفهارس

(مظان البحث)

أولاً : مصادر البحث :

أ- الكتب .

ب-المخطوطات .

ج- الدواوين .

ثانياً : المراجع .

ثالثاً :الدوريات .

رابعاً : رسائل الماجستير و الدكتوراة .

خامساً : التسجيلات الصوتية .

أولاً : مصادر البحث :

أ- الكتب :

١- محمد زكى العشماوى : النابغة الذبياني (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ١٩٩٩م).

٢- محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية ، ط ١٩٩٩م).

٣- محمد زكى العشماوى : أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط٢٠٠٠)

٤- محمد زكى العشماوى : أعلام معاصرون من الشرق والغرب فى الفكر والأدب (الإمارات - دبى، إصدار ندوة الثقافة والعلوم، ط أولى، مارس إبريل ١٩٩٣م).

٥- محمد زكى العشماوى : دراسات فى النقد الأدبى المعاصر (القاهرة، دار الشروق ط. أولى، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م).

٦- محمد زكى العشماوى : دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٢م).

٧- محمد زكى العشماوى : شعراء الإسكندرية وتجاربهم الإبداعية (مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين ، ط دار الوفاء بالإسكندرية ٢٠٠٩م ، سلسلة الأعمال النقدية الكاملة ، العدد التاسع).



٨- محمد زكى العشماوى : شعر محمد حسن فقى بين الكلاسيكية والرومانسية (السعودية، مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية، جائزة الشاعر محمد حسن فقى، د. ت. ط)

٩- محمد زكى العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر. (بيروت، النهضة العربية، ط. أولى، ١٩٨١م).

١٠- محمد زكى العشماوى : موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ١٩٩٩م)

ب- المخطوطات :

١- أ.د محمد زكى العشماوى : مخطوط البيان الوظيفى والعلمى.

٢- د. محمد زكى العشماوى : النقد العربى حتى القرن الخامس الهجرى مع العناية بمفهوم نظرية عبد القادر الجرجانى (رسالة دكتوارة مخطوطة).

٣- د. محمد زكى العشماوى : (الأسلوبية، البنيوية والتفكيكية) ثلاث مقالات مخطوطة.

٤- د. محمد زكى العشماوى : (عبد القادر القط ناقدا).

٥- د. محمد زكى العشماوى : (دراسة الشخصية الأدبية عند طه حسين والعقاد والمازنى).

٦- د. محمد زكى العشماوى : (قراءة فى ديوان امرأة بلا سواحل لسعاد الصباح)

٧- د. محمد زكى العشماوى : (مصادر الإبداع عند أحمد رامى).



٨- د. محمد زكى العشماوى : (قراءة فى ديوان اغتراب للشاعر ناجى عبد اللطيف).

٩- د. محمد زكى العشماوى :(قراءة فى ديوان سواقى الحب ليعقوب الرشيد).

١٠- د. محمد زكى العشماوى: (رؤية نقدية حول قصيدة النثر) .

١١- د. محمد زكي العشماوي: (ميرامار وبنية الزمان والمكان) .

جـ - الدواوين :

١- محمد زكى العشماوى : أزمنة فى زمان (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.ط).

٢- محمد زكي العشماوي : أغنية فى غابة مشتعلة (الإسكندرية، د. دار طبع، ط أولى، أغسطس ٢٠٠٠م).

٣- محمد زكي العشماوي : ولم يقل حتى وداعاً (القاهرة، الدار المصرية ، د.ت.ط).

٤- محمد زكي العشماوي : قصيدة "امرأة لا تتكرر" (الإسكندرية،طبعت ووزعت في احتفالية التأبين ٢٠٠٥م بقاعة ندوات كلية الآداب

ثانياً : المراجع :

أ-المراجع العربية :

١- إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة. (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٨).

٢- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١٩٧٨م).

٣- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٤، ٢٠٠٧م).

٤- إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق (القاهرة، مكتبة الشباب بالمنيرة، د.ت.ط).

٥- إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي (القاهرة ، مكتبة المنيرة ، ط ١٩٩٥م).

٦- إبراهيم عوض : محمد حسين هيكل أديباً وناقداً. (القاهرة، مكتبة الزهراء، ط ١٩٩٨م).

٧- ابن منظور : لسان العرب (بيروت، دار صادر، المجلد السابع، ط ثالثة، ١٩٩٤م)

٨- إحسان عباس : فن الشعر(الأردن ، دار الشروق، ط ٥، سنة ١٩٩٢م).

٩- إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم: الشعر العربى فى المهجر أمريكا الشمالية (بيروت، دار صادر، ط ٣، ١٩٨٢م).

١٠- أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب (القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، د . ت . ط).

١١- أحمد زكى : اتجاهات المسرح المعاصر الكتاب الثانى، الصورة الإبداعية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨م).

١٢- أحمد عتمان : الشعر الاغريقى تراثاً إنسانياً (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة



والفنــون والآداب، سلســلة عــالم المعرفة رقم (٧٧) عدد شـعبان، ١٤٠٤هــ - ١٩٨٤م).

١٣- أحمد قاسم الحداد : الإمام النووى وأثره فى الحـديث وعلومه (بيروت، دار البشائر، ط ١٩٨١م، المجلد ٧).

١٤- أحمد بن فارس بن زكريا : معجم مقـاييس اللغـة (١٩٩٩م- ١٤٤١١هـ) (بيروت، تحقيق عبد السلام هارون، مج ٥، دار الجبل، ط ١).

١٥- أحمد محمد عطية : أدب البحر (القاهرة، دار المعـارف، مكتبة الدراسات الأدبية ٨١).

١٦- أحمد مطلوب : عبد القاهر الجر جاني بلاغته ونقده (الكويت، نشر وكالة المطبوعـات العربية، ط أولى، سنة ١٩٧٣م).

١٧- أساتذة ونقاد: عمر من الحب والذوق الرفيع (١٩٢١م- ٢٠٠٥) (الإسكندرية، كليـة الآداب، مـايو ٢٠٠٥م).

١٨- أساتذة ونقاد : العقاد مجددًا ..(الإسكندرية ، وزارة الثقافة، مركز الإبداع ، المـؤتمر الثـاني يـومي ٢٦-٢٨ يونيـو ٢٠٠٤م) .

١٩- أساتذة ونقاد : ملخص أبحاث ندوة التكريم (القاهرة، المجلس الأعلـى للثقافـة، لجنـة الدراسات الأدبية واللغوية، يـومي ٣-٤ نوفمبر ٢٠٠٢م).

٢٠- أساتذة ونقاد : محمد زكي العشماوي إبداعًا وفكرًا "الكتاب التذكاري" (الإسـكندرية،



		إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة لإقليم وسط وغرب الدلتا الثقافى، ١٩٩١م).
٢١- أساتذة ونقاد	:	توفيق الحكيم الأديب – المفكر – الإنسان (الكتاب التذكاري) (القاهرة ، وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، العدد الأول ، ط أولى ، ١٩٨٨م) .
٢٢- أساتذة ونقاد	:	ملفات الحداثة ، بحوث المؤتمر الشعري الثاني لأتيليه الإسكندرية من ١١-١٢ أكتوبر ٢٠٠١م ، مقال أ.د.محمد زكي العشماوي: "مدخل إلى موضوع الحداثة ".
٢٣- إلهام أبو غزالة	:	مدخل إلى علم لغة النص. (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، ط ٢، ١٩٩٩م).
٢٤- أنس داود	:	رواد التجديد فى الشعر العربى الحديث (ليبيا، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، د. ت.ط).
٢٥- أنور الجندى	:	خصائص الأدب العربى فى مواجهة نظرية النقد الأدبى الحديث (القاهرة، دار الاعتصام، ط أولى، ١٩٧٥م).
٢٦- إيفيلين فريد جورج يارد	:	"نجيب محفوظ والقصة القصيرة" (عمان – الأردن، دار الشروق، ط أولى، ١٩٨٨م)



٢٧- إيمان الجمل : عمر من الحب. (الإسكندرية،دار الوفاء، ط. أولى،٢٠٠٧م).

٢٨- أيمن محمد زكى العشماوى: قصيدة المديح عند المتنبى وتطورها الفنى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ١٩٩٩م).

٢٩- برهان بخارى : سعاد الصباح (دراسة جديدة) (الكويت، شركة النور، ط أولى، د. ت. ط).

٣٠- بهاء حسب الله : ظواهر أدبية فى الشعر العربى القديم والمعاصر. (الإسكندرية، دار الوفاء، ط ٣، ٢٠٠٤م).

٣١- جابر عصفور : الصورة الفنية- التراث النقدى والبلاغى (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م).

٣٢- الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون (مطبعة مصطفى البابى الحلبى، وأولاده بمصر، سنة ١٩٦٦، الجزء الثالث).

٣٣- جان بول سارتر : الذباب (مأساة فى ثلاثة فصول) ترجمة: حسين مكى، وقدم لها د/كمال يوسف الحاج (بيروت، لبنان، دار مكتبة الحياة ، د.ت.ط).

٣٤- حامد أبو أحمد : قراءات فى القصة القصيرة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى، ٢٠٠٦م).

٣٥- حسنى عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتى للمعانى دراسة نظرية تطبيقية فى الشعر الجاهلى (القاهرة، الدار الثقافية للنشر، ط أولى، ١٩٩٨م).

٣٦- خالد الزواوى : الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى (مصر - الجيزة، الشركة المصرية العالميـــة لونجمـــان، ط أولـــى، ١٩٩٢م)٠

٣٧- رشاد رشدى : النقد والنقد الأدبى. (بيـــروت، دار العودة، ط ١٩٧١م).

٣٨- رمضان الصباغ : فلسفة الفن عنـــد ســـارتر وتـــأثير الماركسية عليها. (القاهرة، مطبعة فاكوس، ط أولى، ١٩٩٤م).

٣٩- رمضان عبد التواب : التطور اللغوى مظـــاهره وعللـــه وقوانينه (القاهرة، مكتبة الخانجى، د.ت.ط).

٤٠- رولان بارت : لذة النص، ترجمة منـــذر عيـــاش (باريس، دار موسوى، ط أولـــى، ١٩٩٢م) . وترجمة أخرى لمحمد خير البقاعي، ط المجلس الأعلـــى للثقافة والترجمة بالقاهرة ١٩٩٨م.

٤١- سالم المعوش : الأدب العربـــى الحـــديث نمـــاذج ونصوص، (بيروت، دار المواسم، ط أولى، ١٩٩٩م).

٤٢- سامح كريم : ماذا يبقى مـــن العقـــاد؟ (لبنـــان، بيروت، دار القلم، د. ت. ط).

٤٣- سامى منير عامر : ملامح وحدة القصيدة فى الشـــعر العربى مـــن القـــديم والحـــديث. (الإســـكندرية، الهيئـــة المصـــرية العامة للكتاب، ط أولى، ١٩٧٩م، فرع الإسكندرية).



٤٤- ستانسلافسكى : إعداد الممثل، ترجمة د. محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى، مراجعة درينى خشبة (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.ط).

٤٥- سعاد عبد الوهاب : شوقى فى عيون معاصريه (الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعرى، ط أولى ٢٠٠٦م).

٤٦- سعد مصلوح : النص الأدبى ودراسته الأسلوبية إحصائية (الكويت، دار عين للدراسات والنشر، ط أولى، ١٩٩١م.

٤٧- السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية، وطاقتها الإبداعية (الإسكندرية، دار المعارف الجامعية بالأزاريطة، ط ٢٠٠٢م).

٤٨- السعيد الورقى : القصة والفنون الجميلة (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية بالشاطبى، ط أولى ١٩٩١م).

٤٩- السعيد محمود عبد الله : أمير الشعراء فصول من حياته وشعره (الإسكندرية، دون تاريخ طبع أو دار نشر).

٥٠- سعيد بحيرى : علم النص المفاهيم والاتجاهات (القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط أولى ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م).

٥١- سليمان الشطى : الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٤م).



٥٢- سمير سرحان : الرجل والقمة (بحوث ومقـالات) عن نجيب محفوظ (القاهرة، الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب، ط ١٩٨٩م)

٥٣- سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب (مصر – الجيزة، نوارة للترجمة والنشر، ط أولى، ١٩٩٦م).

٥٤- سيد حامد النساج : بحوث ودراسات أدبية(القاهرة،دار المعارف، ط ٣، ١٩٩٣م).

٥٥- سيد قطب : النقد الأدبى أصـوله ومناهجـه. (القـاهرة، دار الشـروق، ط ٧، ١٤١٣ هـ- ١٩٩٣م).

٥٦- سيد قطب : كتب وشخصـيات (بيـروت، دار الشـروق، ط ٣، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م).

٥٧- سيد قطب : أفراح الروح (بيروت ، دار بن حزم ، ط ١٤١٥هـ -١٩٩٤م).

٥٨- شفيع السيد : نظرية الأدب ، دراسة في المدارس النقدية الحديثـة (القـاهرة ، مكتبـة الآداب ، ط أولـى ، ١٤١٩هـ- ٢٠٠٨م)

٥٩- شكري ماضي : طه حسين مائة عام مـن النهـوض العربي في الذكرى المئوية لمولده (القاهرة ، إصدار فكر للدراسات و الأبحاث، العدد ١٤- كتاب خاص)

٦٠- شوقى بدر يوسف : تطـور القصـة القصـيرة فـى الإسكندرية. (الإسكندرية: الهيئـة العامة لمصر الثقافة لتعليم غـرب ووسط الدلتا، العدد (٣)، الملتقـى الثانى للقصة الصـغيرة، إبريـل ١٩٩٩م).





٦١- شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر (القاهرة، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط ٧ منقحة، د. ت. ط).

٦٢- صابر عبد الدايم : أدب المهجر (القاهرة، دار المعارف، ط أولى، ١٩٩٣م).

٦٣- صلاح رزق : أدبية النص محاولة التأسيس منهج نقد عربى (القاهرة، دار غريب للطباعة و النشر، ٢٠٠٢م).

٦٤- صلاح عبد الحافظ : مقدمة في دراسة المتنبي – دراسة نقدية (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية ، ط ١٩٩٨م).

٦٥- الطاهر أحمد المكي : القصة القصيرة ودراسة ومختارات. (القاهرة، دار المعارف، ط خامسة، ١٩٨٨م).

٦٦- طاهر الطناحى : شوقى وحافظ (القاهرة، دار الهلال، سلسلة شهرية ثقافية، العدد ١٩٤، محرم ١٣٨٧هـ – مايو ١٩٦٧م).

٦٧- طه حسين : في الأدب الجاهلي (القاهرة ، دار المعارف ، ط ١٨).

٦٨- طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية (القاهرة، دار النشر للجامعات، ط ٢، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).

٦٩- عاطف جودة نصر : الخيال مفهومه ووظائفه (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط ١٩٨٤م).



٧٠- عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي (بيروت، دار الأندلس، د.ت.ط).

٧١- عبد الإله الصائغ : الصورة الفنية معياراً نقدياً- منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير (بغداد، دار الشئون الثقافية، ط ١٩٨٧م).

٧٢- عبد الرضا على : الأسطورة في شعر السياب (العراق - بغداد، وزارة الثقافة والفنون سلسلة الدراسات ١٤٧، ط ١٩٧٨م).

٧٣- عبد الرضا علي : موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه (دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر) (الأردن، عمان، دار الشروق، ط أولى، ١٩٩٧م).

٧٤- عبد العزيز الدسوقى : فى عالم المتنبى (القاهرة، دار الشروق، ط ثانية، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م).

٧٥- عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى فى النص الشعرى (الأردن، الزرقاء، مكتبة المنار، ط أولى ، ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٥م).

٧٦- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز- تحقيق محمود شاكر (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ، ط ٢٠٠٠م).



٧٧- عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة (١) (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط ١٩٧٨م).

٧٨- عثمان سليمان موافى : التيارات الأجنبية فى الشعر العربى منذ العصر العباسى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى. (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٦، ٢٠٠٠م).

٧٩- عثمان سليمان موافى : الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم تاريخها وقضاياها (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٠م)

٨٠- عثمان سليمان موافى : دراسات فى النقد العربى (الإسكندرية، دار الوفاء، ط ٥، ٢٠٠٤).

٨١- عثمان سليمان موافى : مناهج النقد الأدبى والدراسات الأدبية (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٣، جزء أول).

٨٢- عثمان سليمان موافى : في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى الحديث. (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٢م، الجزء الثانى).

٨٣- عدنان بن ذريل : النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق (دمشق، منشورات الكتاب العرب، ط ٢٠٠٠م).



٨٤- عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر (القــاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط خامسة مزيدة ومنقحة، ١٩٩٤م).

٨٥- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه (القاهرة، دار الفكــر العربي ، ط السادسة، ١٩٧٦م) .

٨٦- على أحمد محمود : دراسات الأعلام الدراما الإنجليزية (القاهرة، الهيئة المصرية العامــة للكتاب، ط ٢٠٠٦).

٨٧- على البطل : شبح قابين بين إيدث سيتول وبــدر شاكر السياب (لبنان – بيروت، دار الأندلس، ط أولى، ١٤٠٤هـــ – ١٩٨٤م).

٨٨- علي شلش : الطريق والصــدى (بيــروت، دار الآداب ، ط أولى ، ١٩٩٠م).

٨٩- على الراعى : دراسات فى الروايــة المصــرية (القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد، المؤسسة المصرية العامة للطبــع والنشر، د.ت.ط).

٩٠- على الراعى : القصــــة القصــيرة، فـــى الأدب المعاصر (القاهرة، كتاب الهــلال، العدد ٥٨٣، يوليو ١٩٩٩م).

٩١- على الراعى : فن المسرحية (القاهرة، سلسلة كتب للجميــع، العــدد ١٤٦، نـــوفمبر ١٩٥٩).

٩٢- على جعفر العلاق : فى حداثة النص الشعري (دارســة نقديـــة) (الأردن – عمـــان، دار الشروق، ط أولى، ٢٠٠٣م).



٩٣- علی عبد الواحد وافی : الأدب اليونانی ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعی (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت. ط).

٩٤- علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة (القاهرة، مكتبة ابن سينا، ط٤ ، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م).

٩٥- على مصطفى مشرفة: العلم والحياة (القاهرة، دار المعارف، سلسلة أقرأ، عدد ٣٨، يناير ١٩٤٦م).

٩٦- عمر الدسوقی : النابغة الذبيانی (القاهرة، دار الفكر العربی، ط ٦، ١٩٧٥م)

٩٧- غالی شكری : (نجيب محفوظ إبداع نصف قرن) جمع وتقديم د. غالى شكرى لمقالات عديدة: (القاهرة، دار الشروق، ط أولى، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م).

٩٨- فاضل خلف : سعاد الصباح الشعر والشاعرة (الكويت، منشورات شركة النور، ط أولى، ١٩٩٢).

٩٩- فؤاد الفوفورى : أهم مظاهر الرومانطيقية فى الأدب العربى الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها (تونس، طبع الدار التونسية للكتاب، د. ت. ط) .

١٠٠- فؤاد قنديل : نجيب محفوظ كاتب العربية الأول. (القاهرة، مكتبة الشباب، سلسلة تصدرها إدارة النشر الثقافة الجماهيرية).

١٠١- فائق متى : إليوت (القاهرة، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ١٧، د. ت .ط).

١٠٢- فاروق منيب : دراسات أدبية معاصرة (القاهرة، سلسلة من الشرق والغرب، عدد ١٥٩، فبراير ١٩٦٦م).

١٠٣- فوزى أمين : دراسات فى الشعر الجاهلى (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ٢٠٠٠م) .

١٠٤- فوزى عيسى : (القصيدة أنثى والأنثى قصيدة – قراءة فى شعر سعاد الصباح) (القاهرة، دار الجميل، ط ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م).

١٠٥- فيليب ثودى : سارتر، ترجمة: جورج جحا. (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة أعلام الفكر العالمى المعاصر، ط آذار ١٩٧٣م).

١٠٦-كلاوس برنيكر : التحليل اللغوى مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة أ.د. سعيد حسن بحيرى (القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط أولى، ٢٠٠٥م).

١٠٧-كمال نشأت : شعر المهجر (القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشرة المكتبة الثقافية عدد ١٥٠، فبراير ١٩٩٦م).



١٠٨-كمال ممدوح حمدى : الدراما اليونانية، (القاهرة , دار المعارف،سلسلة كتابك، عدد١٣٠).

١٠٩-لاسل آبر كرمبى : قواعد النقد الأدبى، ترجمة د. محمد عوض (دمشق وسوريا، سلسلة آفاق ثقافية رقم ٣٨، كتاب شهرى، وزارة الثقافة ط ٢٠٠٦م).

١١٠- محمد حسين الدالى : عملاق الأدب توفيق الحكيم (القاهرة، دار المعارف، سلسلة أقرأ ٥٤٥)

١١١-محمد الخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي :أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية (القاهرة ، دار غريب ، ط ٢٠٠٩ م).

١١٢- محمد الدالى : الأدب المسرحى المعاصر (القاهرة،عالم الكتب،ط أولى، ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م).

١١٣- محمد الصادق عفيفى : النقد التطبيقى والموازنات (القاهرة، مكتبة الخانجى، ط ١٩٧٨م).

١١٤- محمد صقر خفاجة، د. عبد المعطى شعراوي: الأعمال الكاملة، المأساة اليونانية فى القرن الخامس ق.م (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٨٦م).

١١٥- محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي (القاهرة ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، مكتبة دار المعرفة ، ط٢ ، ٢٠٠٧م) .

١١٦- محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١٩٩٦م).

١١٧- محمد زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته. (الإسكندرية، منشأة المعارف، ط أولى، ١٩٨١م).

١١٨- محمد زغلول سلام : دراسات فى القصة العربية (الإسكندرية، منشأة المعارف، ط ١٩٧٣).

١١٩- محمد زكريا عنانى : الأدب المقارن وقضايا التأثر والتأثير. (الإسكندرية، كامب شيزار، دار الخدمات الجامعية، د. ت. ط).

١٢٠- محمد شرقاوى : برنارد شو، والمسرح الاشتراكى (القاهرة، سلسلة مذاهب وشخصيات ، د.ت.ط).

١٢١- محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية (القاهرة، ط نهضة مصر، د. ت. ط).

١٢٢- محمد غنيمى هلال، فى النقد المسرحي، (القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت. ط).

١٢٣- محمد مصطفى بدوى : دراسات في الشعر و المسرح (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٧٩م) .

١٢٤- محمد مصطفى بدوى : كولردج (القاهرة، دار المعارف، ط٢، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ١٥).

١٢٥- محمد مصطفى حلمي : الحب الإلهي في التصوف الإسلامي (القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المكتبة الثقافية ٣٤، أول نوفمبر ١٩٦٠م).

١٢٦- محمد مصطفى أبو شوارب : إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده منهج تعليمي مبسط (الإسكندرية ، دار الوفاء ، ط ٢٠٠٤م).

١٢٧- محمد مصطفى هدارة : في النقد الحديث والأدب المقارن (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د.ت.ط).

١٢٨- محمد قطب : قراءة في القصة القصيرة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية عدد ٣٥٨، ص ١٩٨١م).

١٢٩- محمد مندور : الأدب وفنونه (القاهرة، الفجالة، نهضة مصر، ط ٢، سبتمبر ٢٠٠٢م).

١٣٠- محمد يوسف نجم : فن القصة (بيروت، دار الشروق، ط أولى، ١٩٩٦م).

١٣١- محمود ذهني : تذوق الأدب طرقه ووسائله (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت. ط).

١٣٢- محمود عسران : البنية الإيقاعية في شعر شوقي. (كفر الدوار ، مكتبة البستان ، ط ٢٠٠٦م).

١٣٣- مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت ، مكتبة لبنان، ط ٢ ، ١٩٨٤م) .



١٣٤- مخيمر صالح موسى يحيى: رثاء الأبناء في الشعر العربي (الأردن الزرقاء، مكتبة المنار، ط أولى، ١٩٨١م).

١٣٥- مصرى عبد الحميد حنورة: الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٦م) .

١٣٦- مصطفى الصاوى الجوينى: الفكر البلاغى الحديث (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ط ١٩٩٩م).

١٣٧- مصطفى سويف : العبقرية فى الفن. (القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد، المكتبة الثقافية (٢٠)، أول سبتمبر ١٩٦٠م).

١٣٨- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية (بيروت، دار الأندلس، د. ت. ط).

١٣٩- منير سلطان : البديع فى شعر شوقى (الإسكندرية، منشأة المعارف، ط ثانية، ١٩٩٢م).

١٤٠- موسى ربابعة : قراءة النص الشعري الجاهلي (الأردن،أربد،مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية ، ط ١٩٩٨م).

١٤١- مي يوسف خليف : ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات(القاهرة ، الفجالة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، د٠ت٠ط).



١٤٢- نازك الملائكة : سايكولوجية الشعر مقالات أخرى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة،سلسلة كتابات نقدية، رقم٩٨، عدد يناير ٢٠٠٠م).

١٤٣- نبيل راغب : النقد الفني، (القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك ١٣٥).

١٤٤- نبيل رشاد نوفل : العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي (الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ط ١٩٩٣م).

١٤٥- مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس الفنية للإبداع الفنى في الشعر المسرحى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٦م).

١٤٦- هند القواص : مدخل إلى المسرح العربى (بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ط ١٩٨١م

١٤٧- وطفاء حمادى هاشم: التراث أثره ، وتوظيفه فى مسرح الحكيم (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط ١٩٩٨).

١٤٨- يحيى العلوى : الطراز – تحقيق د . عبد الحميد هنداوى (صيدا – بيروت، المكتبة العصرية، ط أولى، ٢٠٠٢م ، ج٣).

١٤٩- يوسف خليف : دراسات فى الشعر الجاهلى (القاهرة، دار الغريب للطباعة والنشر، د.ت.ط) .



ب - المراجع الأجنبية :

١- Encyclo paedia Britanica, p.894. vol III.

٢- The word book dictionary, vol, two, I-Z.

ثالثاً : الدوريات :

١- مجلة أمواج السكندرية :

-العدد العاشر ، السنة السادسة ، مارس -يونيو١٩٩٣م ، مقال العشماوي : عناصر الحداثة في القصيدة الجديدة .

-العدد الرابع والخامس ، السنة الثالثة ، يوليو - سبتمبر ، مقال العشماوي : منهج الدرس الأدبي ونقده عند أ.د. محمد محمد حسين

٢- مجلة الكلمة المعاصرة العدد (٢١) خاص عن أ.د. محمد زكي العشماوي. (الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة لإقليم غرب ووسط الدلتا،عدد ٢١)

- حوار أجراه جابر بسيوني مع أ.د. محمد زكي العشماوي

٣- جريدة الأهرام، جائزة العميد العشماوى، فى ٢٨/٧/ ٢٠٠٣م.

٤- مجلة عالم الفكر (الكويت ، وزارة الإرشاد والأنباء ، دورية كل ثلاثة أشهر المجلد ١٧)

- العدد (٤) يناير فبراير مارس ١٩٧١م

مقال د. عبد الواحد لؤلؤة : ت.س.إليوت والشاعر العربي المعاصر.

- العدد(٤) يناير فبراير مارس ١٩٨٧م

مقال مصطفى رمضان : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي

٥- مجلة الكلمة المعاصرة: العدد الخامس، يوليو ١٩٩٨م. (الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة لإقليم غرب ووسط الدلتا، العدد الخامس، يوليو ١٩٩٨م).

- مقال العشماوي : نقد كتاب ليلة عاصفة ليوسف عز الدين عيسى





٦- مجلة الهلال: جزء خاص عن أعلام المستشرقين. (القاهرة، دار الهلال، عدد المحرم ١٣٩٦هـ- يناير ١٩٧٦م).

٧- مجلة أبوللو (القاهرة، مجلة شهرية صدرت لعدة سنوات، المجلد الأول)

- عدد ديسمبر ١٩٣٢م ، مقال الشاعر علي محمود طه: "شوقي الشاعر"
- عدد يناير، ١٩٣٢م، قصيدة زهرة في الحديقة لمحمد أحمد محجوب.
- عدد نوفمبر، ١٩٣٣م ، قصيدة الشراع لخليل شيبوب.

٨- مجلة الشعر(القاهرة، تصدر عن مجلة الإذاعة والتليفزيون، فصلية، العدد الثاني عشر، عدد أكتوبر ١٩٧٨م) مقال د. محمد بدوي المختون :

"المضمون الشعري وخصائص البحوث بين الوزن والقافية".

٩- مجلة فصول- مجلة النقد الأدبى (شوقى حافظ، الجزء الأول، المجلد الثالث، عدد أول أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٢م) مقال العشماوي :
"دلائل القدرة الشعرية عند شوقي " .

١٠- مجلة كلية الآداب عام ١٩٧٢-١٩٧٣م، مطبعة جامعة الإسكندرية، فصلة منها بعنوان : "أهم الدوافع في حياة المتنبي كما يتضح من شعره"

للدكتور عبد المحسن الحسيني- ترجمة الدكتور عثمان سليمان موافي.

١١- مجلة راقودة (الإسكندرية، مجلة شهرية صدر منها ٩ أعداد فقط، العدد الرابع، يوليو ١٩٩٧م، مقالة العشماوي : عبد العليم القباني كما عرفته).

١٢- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، مجلة فصلية، رقم٢٦ ، سبتمبر ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

د. سلامة عبد الله السويدي : صور الخوف في اعتذاريات النابغة .

١٣- مجلة المسرح (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثاني، أبريل مايو يونيه ١٩٨٧م). مقال "علا محمد حافظ" : دراسة الحوار عند توفيق الحكيم .

١٤- مجلة الهلال (القاهرة، تصدر عن دار الهلال، مجلة شهرية، عدد ١٢ديسمبر ١٩٨٨م). مقال سيد قطب : القاهرة الجديدة "لنجيب محفوظ" .

١٥- مجلة عالم القصة (الإسكندرية، تصدر عن نادى القصة) :
- عدد خاص عن فتحى الأبيارى، ٣ أغسطس ٢٠٠٥م، د. العشماوي : كلمة عميد أدباء الإسكندرية) .
- عدد خاص عن قصة حب ٤٠عاما لنادي القصة ، عام ٢٠٠٣م). حصول رواية محمود حنفي على جائزة الرواية ١٩٨٢م .

١٦- مجلة الهلال: عدد خاص عن نجيب محفوظ. (القاهرة، دار الهلال، العدد الثانى، السنة الثامنة والسبعين، ٢٥ ذو القعدة سنة ١٣٨٩هـ ، فبراير ١٩٧٠م)
-حديث سمير عوض مع الأب جوميه .
- رد نجيب محفوظ على د. مصطفى سويف عن عدم كتابته سيرته الذاتية بشكل روائى .

رابعاً : رسائل الماجستير والدكتوراة :

١- أميرة زكريا : التشكيل اللغوى لعبقريات العقاد بين التقليد والإبداع. (رسالة دكتوارة مخطوطة، إشراف أ.د. محمد العبد جامعة عين شمس ٢٠٠٠م، مكتبة الإسكندرية) .

٢- ناصيف محمد ناصيف : قضايا معاصرة فى نقد عبد القادر الجرجانى (رسالة دكتوارة مخطوطة، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٠م).

خامساً : التسجيلات الصوتية:

١- حديث الشاعر على عبد الدايم مع أ.د/ محمد زكى العشماوى ١٩٩١م وقد أهداه الشاعر إلى الباحث على شريطين.

٢- حديث مسجل للذكرى العشماوى الأولى بقصر تذوق سيدى جابر ٢٠٠٦م، وفيه كلمات لأساتذة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، ومحبى العشماوى، وتلاميذه.

٣- حوار مسجل للباحث مع د. زياد العشماوى ، ومع أ/ محمد عبد الحميد حسن صهر الدكتور محمد زكى العشماوى حول مسيرة حياة العشماوى ، فى عام ٢٠٠٥م.

٤- كلمات مؤثرة فى حفل تأبين د. محمد زكى العشماوى فى ٢٠٠٥م فى قاعة الندوات بكلية الآداب- جامعة الإسكندرية.

"الملاحـــق"

صور مخطوطات ، ومقالات

وشهادات ، ووثائق نادرة .

"شجرة البلوط"

قصيدة للشاعر بوشكين

ترجمة: د. محمد زكي العشماوي

مجلة أمواج – عدد فبراير ١٩٩٧ م

دار الكتب و الوثائق المصرية

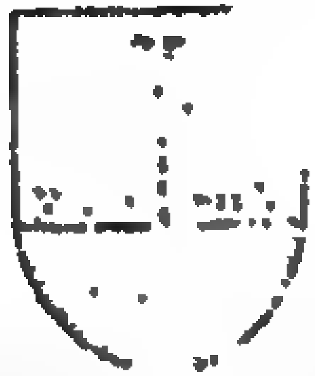
رقم إيداع: ٥٤٢٢

المجلد الخامس، ص ٨٧-٨٨

كلما أطوف في الشوارع الصاخبة
وأدخل المعابد المزدحمة، وأخوض مفاتن الشباب وملاعبهم
وأصبح مع الرياح المنطلقة
أقول لنفسي: أن السنين تطير
أننا لا نرى في هذه الأرض إلا لماماً
قبل أن نصل إلى قبر الأبدية
فإن الساعة قريبة، قريبة من كل إنسان
وعندما نظرت إلى شجرة البلوط المنفردة
أم الغابة وقديستها
أدركت أنها استقامت في أيام أبي
وأنها تعيش أيامها مع حياتي القصيرة
وعندما انحني على الطفل الصغير لأقبله بشغف
أقول له في قبلتي: وداعاً .. إنني أعطيك مكاني أيها البرعم
إنني أنا الذي سأموت ....
وهكذا في كل يوم .. وفي كل ساعة
انتظر في كفاح وقلق اليوم الذي سأولد فيه .. يوم النهاية القريب
ترى أين يأتيني الموت؟ في غمار الحروب؟
وراء البحار؟ في أعماق اليم؟
أم ترى سيحتفظ هذا الوادي القريب بذرات ترابي الباردة؟
ومع ذلك فأنا أعلم أن كياني عندما يجف
سوف يتلاشى حيثما أموت .. ولكني أحب أن تكون رقدتي الأخيرة
إلى جوار بيتي وفي أرض بلادي
وهناك حول تربتي، وإلى جوار بابها
دعوا الحياة الشابة تلعب حرة
واتركوا الطبيعة الطائشة تضحك دائماً
لكنها الخالدة الفرحة.



المملكة المصرية



جامعة فاروق الأول

بعد الاطلاع على القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٤٢ ميلادية "الموافقة لسنة ١٣٦١ هجرية"
بإنشاء وتنظيم جامعة فاروق الأول

وبناء على قرار مجلس الجامعة بتاريخ ٢٧ مارس سنة ١٩٥١ باعتماد نتيجة امتحان كلية الآداب
يمنح حضرة محمد زكي محمد العشماوي أفندي بن زكي محمد العشماوي أفندي المولود في فارسكور - دقهلية سنة ١٩٢١ ميلادية
درجة ماجستير في الآداب بمرتبة الشرف الأولى
وعنوان البحث "النابغة الشاعر القبلي"

بالإسكندرية في جماد آخر سنة ١٣٧٠ هجرية الموافق إبريل سنة ١٩٥١ ميلادية

العميد المدير الرئيس الأعلى للجامعة



أحمد حسين

حكايات

التكريم بأي تكريم - كلمة شكر معبرة لمن ساهموا في خدمة هذا الوطن بخلاصة فكرهم وثمرة عقولهم، فإذا جاء هذا التكريم من أهل البيت لأحد أبنائه صار المعنى أكبر.

ويأتي تكريم جامعة الإسكندرية للدكتور محمد زكي العشماوي الأستاذ بالجامعة مصاحبا للإسهامات الفكرية المتميزة لتكون تتويجاً لمشوار هذا العالم الجليل وعرفانا بمكانته في اثراء الفكر المصري خاصة إذا كانت الجائزة تحمل اسم د. طه حسين عميد الأدب العربي.

ومع د. العشماوي كان هذا الحوار ليحكي لنا مشواره مع الفكر والعلم.

جائزة «العميد» للعشماوى

كتب طارق الطاهر:

بعد سنوات طويلة تقترب من الستين عاما، كان فيها مثالا للأستاذ الواعي لرسالته، لذا كرمته جامعة الإسكندرية بمنحه جائزتها للعلوم الانسانية لهذا العام، وهي أول جائزة جامعية وتحمل اسم د. طه حسين، وذلك تقديرا لعطاء الدكتور محمد زكي العشماوي، الأستاذ المتفرغ بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية والذي لم يدخر جهدا في خدمة الأدب واللغة العربية. وقد جاءت هذه الجائزة فرصة لكي نقترب من عالم العشماوي للتعرف بدراسات هامة.

• ولد محمد زكي محمد الإمام العشماوي في الثالث من فبراير عام ١٩٢١ في فارسكور مدينة دمياط بمصر وأتمه على تعليمه فنال الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٤ من مدرسة الزقازيق، ثم التحق بالقسم الداخلي بمدرسة المنصورة الثانوية، إلا أنه طالبت أن أنتقل إلى مدرسة المساعي المشكورة بشبين الكوم لينال منها شهادة التوجيهية في عام ١٩٤٠، وفكر في الالتحاق بجامعة فؤاد الأول «القاهرة» ولكن الإسكندرية فتنته، فالتحق بكلية الآداب بها ليتخرج منها في عام ١٩٤٤، ويتذكر د. العشماوي هذه الأيام قائلا: تخرجت من قسم اللغة العربية وكان ترتيبي الأول على دفعتي، لذا ظننت أنني سأعين على الفور معيدا بالكلية ولكن لم يحدث ذلك، فلجأت إلى ابن عم والدي العشماوي باشا ليوصي محمود باشا فهمي بإعطائي حقي، ووعد بذلك ولكنه لم يهتم بالنظر في مطلبي ورد الحق لي، وإنما انشغل عن ذلك بالتحدث معي عن عدم ارتدائي الطربوش عندما دخلت عليه وانتهت المقابلة دون تحقيق شيء يذكر، ولكن ما لبث أن ابتسم لي الحظ أن عين العشماوي باشا وزيرا للمعارف، فنحى محمود فهمي وعين بدلا منه صادق طه جوهر، وترتب على ذلك تعييني معيداً بالكلية في السابع من ابريل ١٩٤٦، وحصلت على الماجستير في عام ١٩٥١ بمرتبة الشرف الأولى من جامعة الإسكندرية، عن موضوع «النابغة الذبياني»، ثم حصلت على دكتوراه الفلسفة من جامعة لندن في أكتوبر ١٩٥٤ عن رسالتي «النقد العربي في القرن الخامس الهجري» وعدت بعدها للإسكندرية.

•••

سألته: أريد التعرف على مسيرتك العلمية داخل جامعة الإسكندرية وهي المسيرة التي جعلتها تقرر بجائزتها في العلوم الانسانية لهذا العام؟ يقول: بعد أن حصلت على درجة الدكتوراة عينت مدرسا للنقد بآداب الإسكندرية في ديسمبر ١٩٥٤ ثم أستاذا مساعدا في ١٩٦١ وأستاذا كرسي النقد الأدبي في ١٩٦٨ ورئيس قسم اللغة العربية واللغات الشرقية في ١٩٧١ وأستاذ كرسي النقد الأدبي في ١٩٦٨ ورئيس قسم اللغة العربية واللغات الشرقية في ١٩٧١، ثم وكيلا لكلية الآداب بالإسكندرية في أكتوبر ١٩٧٣، ثم عميدا لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية في الفترة من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٦ وفي هذه الفترة أنشأت أول قسم للصوتيات بالجامعات المصرية وذلك بآداب الإسكندرية، كما أنشأت قسمين مستقلين لعلم النفس والأنثروبولوجيا في ذات الكلية، ثم عينت نائبا لرئيس الجامعة من ١٩٧٦ إلى ١٩٧٩، ثم عميداً لكلية الآداب لجامعة بيروت العربية من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١، ثم أستاذا متفرغا منذ ذلك التاريخ وحتى الآن.

د. محمد زكي العشماوي

سألت د. محمد عبر رحلته العلمية الثرية فزت بالعديد من الجوائز والتقدير سواء من مصر أو خارجها. أليس كذلك؟ أجاب: في عام ١٩٧٩ حصلت على جائزة التقدير العلمي من مجلس جامعة الإسكندرية، ثم جائزة التقدم العلمي بالكويت في الأدب الحديث عام ١٩٨٣، وجائزة عبدالعزيز سعود البابطين ١٩٩٠، وجائزة الدولة التقديرية في الفنون لعام ١٩٩١.

إذن ماذا تمثل لك جائزة جامعة الإسكندرية للعلوم الانسانية التي حصلت عليها منذ أيام؟ أجاب: هي جائزة جديدة رأت الجامعة أن تمنحها هذا العام تكريما لاسم د. طه حسين أول مدير لجامعة الإسكندرية، وتكون في مجال العلوم الانسانية وذلك باختيار أحد الأساتذة الذين أعطوا جهدا مشكورا في مجال العلوم الانسانية والإبداع، وبالنسبة لي فهذه الجائزة تعد تقديرا من الجامعة لإسهاماتي العلمية على مدى السنوات الستين الماضية.

سألته: هل تعتبر حصولك على هذه الجائزة بمثابة تعويض معنوي عن عدم حصولك على جائزة مبارك في الأدب لهذا العام، لاسيما أن الجائزتين أعلنتا في توقيت واحد؟ أجاب: لا أعتقد ذلك فجائزة مبارك للأدب لهذا العام كان يجب أن تتوجه منذ سنوات إلى العالم الفاضل الدكتور شوقي ضيف، لذا سعدت جدا وشعرت براحة أن تذهب الجائزة لمن يستحقها، لاسيما أنه صاحب جهد ضخم في التاريخ للأدب العربي عبر عصوره المختلفة ويستحق بدون شك هذا التقدير.

■■■

سألته: لك العديد من المؤلفات منذ عام ١٩٥٨ وحتى الآن، ما هي؟ قال: ما يقرب من ١٨ كتابا و٤٠ بحثا منشورا في الدوريات العلمية والثقافية المختلفة، ضمن هذه الإصدارات: النابغة الذبياني، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دراسات في النقد المسرحي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دراسات في الأدب المقارن والنقد المسرحي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، وترجمة كتاب «إعداد الممثل» تأليف ستانسلافسكي وذلك بالاشتراك مع الفنان القدير محمود مرسي.

وماذا عن إسهاماتك الأخرى؟ يقول: اشتركت في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية بالجامعات العربية والأجنبية منها: مؤتمر الجامعات بيوغسلافيا ١٩٧٧، وممثلا لمصر في المؤتمر العالمي الذي أقامته هيئة الأمم وعقد في مقر اليونسكو بباريس لمناقشة موضوع «الفرقة المسرحية» عام ١٩٧٨، كما أعرت للعمل بجامعة القاهرة فرع الخرطوم في الفترة من ١٩٥٩ - ١٩٦٤ ولجامعة الكويت من ١٩٦٨ - ١٩٧١ ولجامعة بيروت العربية من ١٩٧٩ - ١٩٨٨ في حين كنت أستاذا زائرا لجامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض ١٩٧٦، وفي جامعة [illegible] ١٩٧٨ [illegible] ١٩٨٠، بالإضافة لإشرافي على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه، وحضوري للملتقى الثقافي بالإسكندرية منذ إنشائه وحتى الآن، وللملتقى الشهري لفرع اتحاد الكتاب بالإسكندرية.



*** " ترجمة لعنوان رسالة الدكتوراة للدكتور محمد زكي العشماوي " والفهرس

• عنوان الغلاف : النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري

• عنوان الرسالة :النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري مع العناية بمفهوم نظرية عبدالقاهر الجرجاني

• الفهرس





مخطوط القصيدة ٤ صفحات

* هذه القصيدة موجودة بديوانه
ولم تنل حظًا وذاعًا تحت عنوان (مضى مضى بلا رجوع) ص ٣٣/٣٤
ونثبت أيضًا أنه رحمه الله كان ينقح قصائده جميعًا وربما يحدث تغييرات

مضى ... مضى ... بلا رجوع ..!؟

أَحْبَبْتُهُ ...
وَكُنْتُ حِينَمَا رَأَيْتُهُ
تُضِيءُ وَجْهَهُ الشُّمُوعْ ..!!
لَكِنَّهُ ... مَضَى ... مَضَى ...
بِلَا رُجُوعْ ..!!
هَلْ يَا تُرَى ضَاعَ النَّدَى
بِهِ الْجَسَدْ ..!؟
أَمْ أَطْفَأَ هَذَا الضِّيَا
إِلَى الْأَبَدْ ..!؟

(١)



دخلت بعد بيتنا ...

قد كان هاهنا يعيش ..!!

ودرت في كل الغرف ..!!

أبحث عنه ذاهلا ..!!

نسيت أنه مضى ..!!

سألت عنه في الصباح ...

ناديته فلم يجب

وقلت ربما غفى ..!!

وظل صامتا

هززته .. لم ترتعش جفونه

قد كان بيننا

وعندما سألت أمه

وجدت وجهها مختنقا تراجعا ..!!

لم تذكر بالديوان

غيرها بالأولى ما كان ... صـ ٢٦



* (مخطوطة تثبت أنه كان "رحمه الله" يكتب معظم الرسائل العلمية لبعض الطلاب بخط يده - ومنها ص ١)

الاتجاهات الفنية في شعر نزار قباني

أولاً : مقدمة : القضية المطروحة منهجاً وموضوعاً

ثانياً : الباب الأول : عالم الشاعر

الفصل الأول : نشأته وثقافته

(أ) طفولته
(ب) مجتمعه الصغير والكبير
(جـ) منابع ثقافته من شرقية وغربية
(د) أكثر من تأثر بهم من الشعراء

الفصل الثاني : عوامل التكوين والإبداع الفني في شخصيته

(أ) طبيعة الشاعر [illegible]
(ب) حال الشاعر وإحساسه [illegible]
(جـ) ظهور بعض المواهب المبكرة وأثرها في نمو حاسته الفنية واتجاهه للشعر
(د) الحرية والتفرد.
(هـ) المرأة وما تمثله من رموز وما تحققه في النفس الشاعر من حاجات نفسية
(و) الطبيعة وتأثيرها في تكوينه.

(١)

بسم الله الرحمن الرحيم

مؤسسة الكويت للتقدم العلمي



Kuwait Foundation
for the Advancement of Sciences

"صورة من استدعاء مؤسسة الكويت للتقدم العلمي للدكتور "رحمه الله".

التاريخ : ٦ إبريـــــــل ٢٠٠٥م Date :

الإشارة : ٢٢/٤٢/٤٦/٧٧٧/٢٠٠٥م Ref. :

المدير العام – مكتب الجوائز

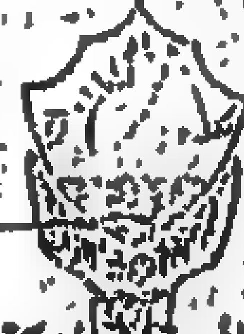
الأستاذ الدكتور / محمد زكي العشماوي المحترم
عمارة الأوقاف – لوران
الإسكندرية – جمهورية مصر العربية

تحية طيبة وبعد ،،،

عرفاناً من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي بأهمية التواصل بين أبناء الدول العربية من العلماء ممن نالوا جائزة الكويت خلال السنوات الماضية، وبين العلماء العرب في دولة الكويت، ولخلق تفاعلات حضارية راقية المستوى ومستمرة على أرض دولة الكويت، وللتدعيم وللتبادل الجديد من العلم والمعرفة بين الفائزين بجائزة الكويت وأقرانهم من العلماء والمثقفين، لذلك فإنه يسرني أن أدعوكم لزيارة المؤسسة في دولة الكويت لمدة أسبوع، حيث يسعد المؤسسة أن تستضيفكم طوال فترة إقامتكم لذلك أرجو شاكراً توضيح الوقت المناسب لكم لزيارة المؤسسة حتى يتسنى لنا عمل الإجراءات المناسبة.

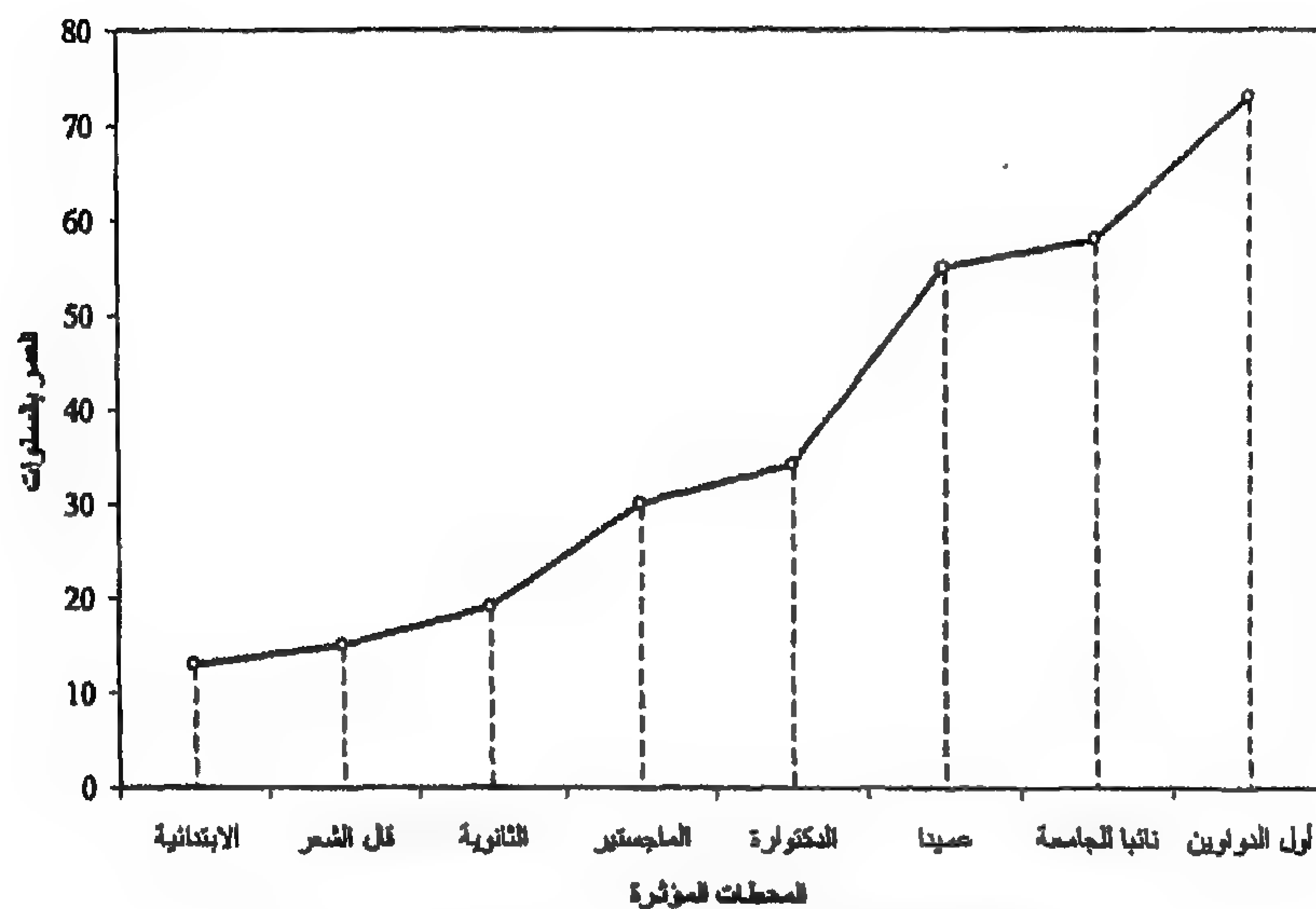
متمنياتنا لكم بالتوفيق،

وتفضلوا بقبول خالص التقدير والاحترام،،،

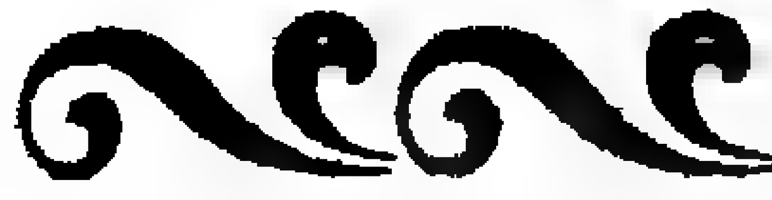


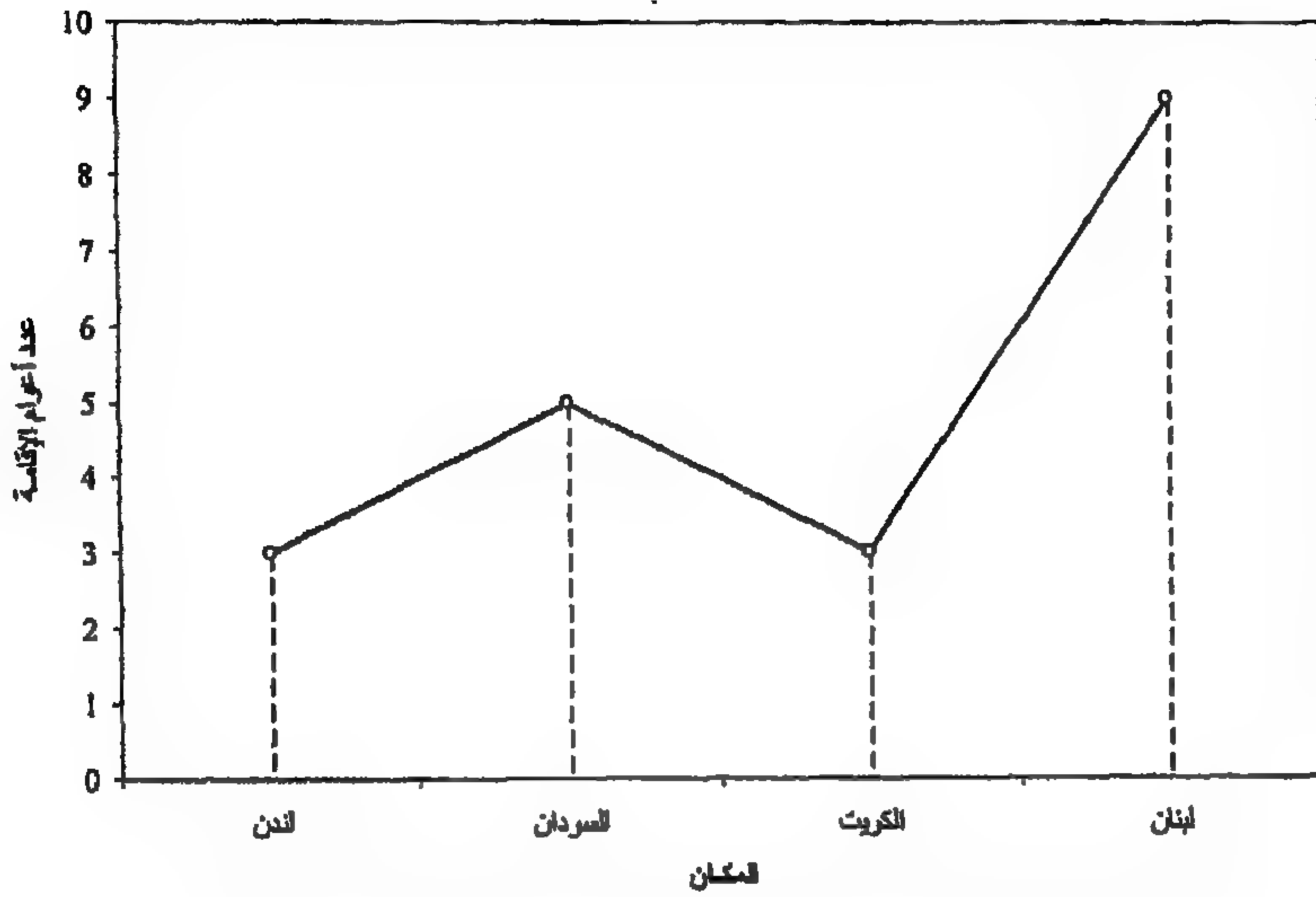
المدير العام

الأستاذ الدكتور علي عبد الله الشملان



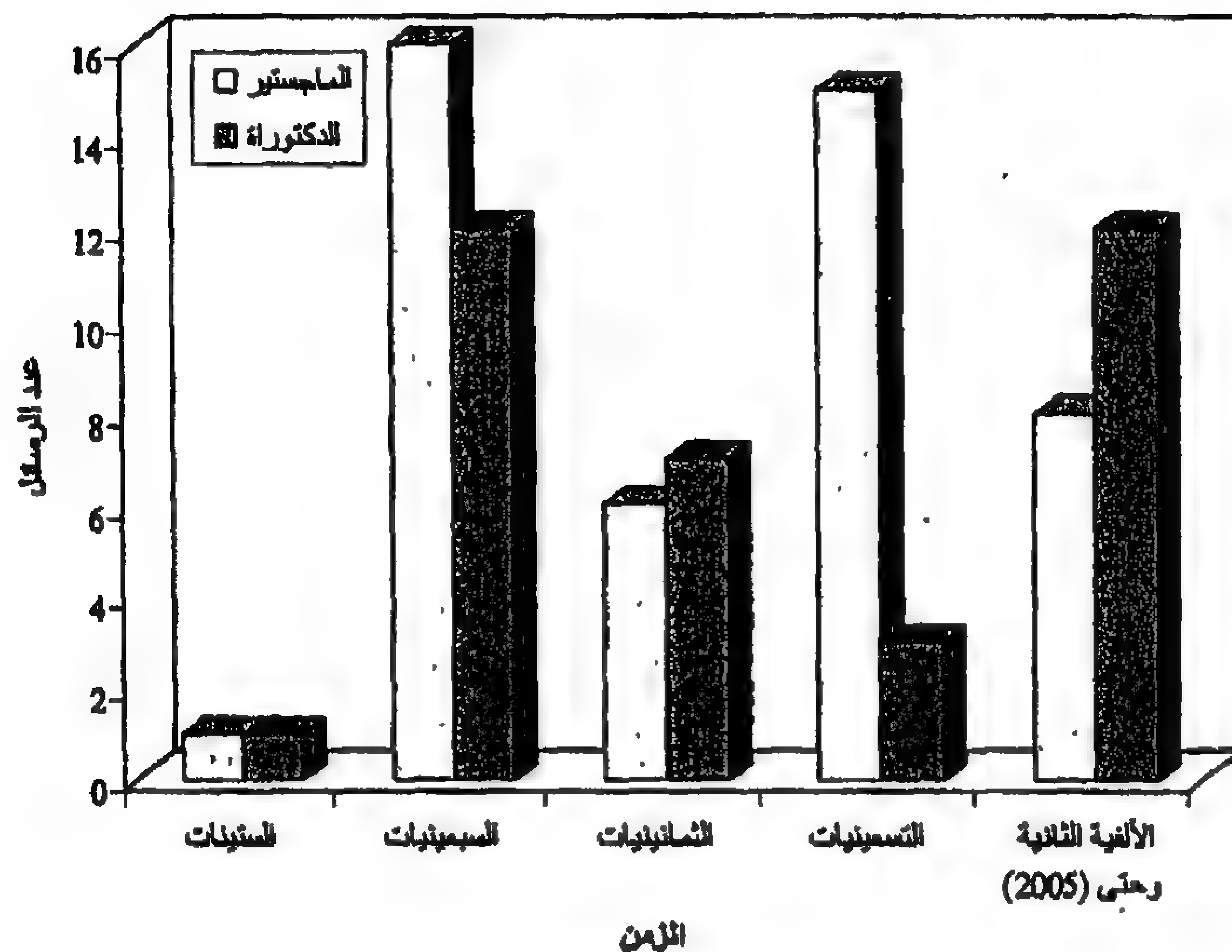
رسم تخطيطى للمحطات المؤثرة فى حياة أ.د. محمد زكى العشماوى "رحمه الله"





"بيان إحصائي بعدد الأعوام التي مكثها د/ العشماوي خارج مصر سواء للدراسة أو للتدريس"





"إحصاء بياني بعدد رسائل الماجستير والدكتوراة"

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة

19879/2010 م



هذا الكتاب

دراسة أكاديمية لنيل درجة الماجستير في الآداب أشرف عليها العلامة العالم الجليل الأستاذ الدكتور / عثمان سليمان موافي أستاذ النقد الأدبي بجامعة الاسكندرية

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي وناقشت في الباب الأول السيرة الذاتية والعلمية للعلامة الأستاذ الدكتور / محمد زكي العشماوي وضم الفصل الأول ثقافة الناقد الأدبية والنقدية وأوضح الباحث فيه علاقة النقد بالإبداع وعلاقة الإبداع بالنقد ، وهي محاولة جادة في هذا الموضوع ، وضم الفصل الثاني اتجاه العشماوي النقدي من خلال عدة محاور هي :-

الذوق الفني والتفسير الدلالي القائم على نظرية الخيال وما يتصل بها من دراسته للصورة الفنية ، ونظرته للقيم الشعورية والتعبيرية ومعالم دراسته للشخصيات الأدبية أما الباب الثاني فيشتمل على الدراسة التطبيقية ويتألف من ثلاثة فصول . كشف الباحث في الفصل الأول عن اتجاه العشماوي في نقد النص الشعري القديم وأما الفصل الثاني فقد كشف عن اتجاه هذا الناقد في نقد النص الشعري الحديث والمعاصر والفصل الثالث فقد كشف كذلك عن منحى العشماوي في نقد النص المسرحي والقصصي .

وعسى أن تكون هذه الدراسة قد أضافت قطرة أو سارت خطوة أو على نماذج تطبيقية من الإبداعات الأدبية والنقدية وجاهدت المستطاع ، والله المستعان .

المؤلف ،،